

Universidad del Salvador

Escuela de Arte y Arquitectura

Carrera: “Licenciatura en Artes del Teatro / Escenografía.”



“María de Buenos Aires” De Astor Piazzolla y Horacio Ferrer

Proyecto final de
“Licenciatura en Artes del Teatro / Escenografía”

Alumno : Nicolás Deheza

Septiembre 2014

Indice

1. ANÁLISIS TEÓRICO	2
<i>Introducción</i>	3
<i>1.1. Piazzolla y Ferrer</i>	4
A) Su Época: Buenos Aires en los “60”	4
B) Su Estilo	10
C) Sus Otras Obras	15
<i>1.2. La Obra</i>	18
A) El Género	18
B) La Época en que esta ambientada	22
C) Estructura	22
D) Secuencia y progresión dramática de la obra	23
E) Lenguaje	25
F) Personajes: Caracteres y relación entre ellos	28
G) Relación personajes / tiempo	32
H) Relación personajes / espacio	34
I) Relación entre el tiempo y el espacio	34
J) Clima dramático	35
K) Investigación sobre otras puestas de la misma obra	36
<i>Bibliografía</i>	43
<i>1.3. Memoria descriptiva del proyecto</i>	46
A) Distribución del espacio	47
B) La Ambientación	48
C) La Caracterización de los personajes	51
D) La Iluminación	55
<i>Conclusión</i>	57
<i>Bibliografía</i>	58

1. Análisis Teórico

Introducción.

En el siguiente trabajo estudiaremos todo lo concerniente a la obra “María de Buenos Aires”. En primer término la época en que fue escrita,¹ el estilo de los autores,² y sus otras obras.³ Luego analizaremos puntualmente la obra desde sus distintos aspectos. Profundizaremos en su género, la época en que esta situada, su estructura, su progresión dramática, lenguaje, veremos sus personajes, sus relaciones con el espacio-tiempo, entre estos elementos entre sí y ponderemos la mirada sobre el clima dramático.⁴ Finalmente nombraré otras puestas de la misma obra.⁵

Todo esto servirá como apoyo teórico para la elaboración de un proyecto escenográfico propio de la obra, el cual tenga coherencia con la estética y estilo de la misma. En el final de este trabajo escrito explicare el proyecto fundamentando su relación con lo investigado. Analizaré el espacio elegido para su representación y daré los motivos de su elección. Fundamentaré la ambientación, la caracterización de los personajes y la iluminación, con el fin de demostrar la coherencia de estos elementos con las características internas de la obra.

1 Principales bibliografías consultadas:

“Historia de la Argentina”, en http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_Argentina#Presidencia_de_Fronidzi_.281958-1962.29 [06/09/14].

O. Pellettieri, “Una historia interrumpida. Teatro Argentino moderno (1949-1976)”.

H.Ferrer, “El Libro del Tango: Arte Popular de Buenos Aires”, Tomo 1.

2 Principales bibliografías consultadas:

R. Pelinski, “Astor Piazzolla : Entre Tango y Fuga, en Busca de una Identidad Estilística” en AAVV “Estudio sobre la obra de Astor Piazzolla” O. García Brunelli (comp.).

E.Pellejero, “Horacio Ferrer: El poeta de la redención”, en AAVV, “Poéticas del Tango”, O. Conde (comp.).

3 Principales bibliografías consultadas:

C. Kuri, “Piazzolla la Muisca al Límite”.

H. Ferrer, “Teatr o completo: María de Buenos Aires y otras obras.”

4 Principales bibliografías consultadas:

H.Ferrer, entrevista realizada el 3/10/2000, en Centro Astor Piazzolla (Ciudad de Bs.As.), entrevistador: N.Gorin, audio en <http://www.piazzolla.org/centro/ferrer2/ferrer2.html> [18/1/2013]

B. Illari, “María de Buenos Aires: el tango del eterno retorno.” en AAVV “Estudio Sobre la Obra de Astor Piazzolla”, o. García Brunelli.

U. Kramer, “Armonía y Forma en María de Buenos Aires de Astor Piazzolla” en AAVV “Estudio Sobre la Obra de Astor Piazzolla”, o. García Brunelli.

C. Molina Fernández, “Música y palabra, La poética del tango en María de Buenos Aires,” en “Anuario de estudios filológicos” Vol: XXVI.

5 Principales bibliografías consultadas:

“María de Buenos Aires” en http://en.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_de_Buenos_Aires#Performance_history [06/09/14].

1.1: Piazzolla y Ferrer.

La obra “María de Buenos Aires”, fue escrita por la dupla formada por el músico Astor Piazzolla y el poeta Horacio Ferrer.

A continuación exploraremos su época, su estilo y hablaremos de sus otras obras dentro del ámbito de lo escénico.

A) Su Época: Buenos Aires en los “60”.

En este punto veremos la época en que los autores vivieron, no con el fin de realizar una biografía y conocer las anécdotas de su vida, sino con la idea de entender el contexto social, político y cultural del momento. De esta manera podremos analizar como éste influyó en su obra artística y particularmente en la aquí estudiada.

Astor Piazzolla nace en 1921 y muere en 1992 a los 71 años de edad. Horacio Ferrer nace en 1933 y vive hasta la fecha. Sería desmedido para este trabajo abordar más de la mitad del siglo xx. Ocuparemos esta parte a la temática histórica, por lo cual sería más apropiado abordar solo el periodo más significativo del siglo para este trabajo. Cómo el fin del mismo es estudiar la obra “María de Buenos Aires”, en este punto nos centraremos en la época próxima a la elaboración y al estreno de la pieza. Esta fue escrita entre el año 1967 y 1968, y estrenada el mismo año. Por esto trabajaremos sobre la década del 60 en la Argentina, para comprender el contexto en el cual la obra fue gestada y como este contexto la influyó.

Para darle un mayor orden a este punto lo subdividiremos en tres partes. En la primera relatamos los principales sucesos políticos y sociales de este periodo (A.1), en la segunda, las características socio culturales del mismo (A.2) y por ultimo estudiaremos las circunstancias que vivía el tango en esta década (A3).⁶

A.1)

Luego de la Revolución Libertadora, la cual derroca a Juan Domingo Perón, se llama a elecciones limitadas y controladas con el peronismo totalmente proscripto. En estas resulta elegido en 1958 Arturo Frondizi, líder de la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI). Este había acogido en su campaña elementos de la política social peronista por lo que consiguió un apoyo crítico del peronismo. Ya en el poder sus políticas se caracterizaron por el desarrollismo y el liberalismo económico, lo cual fue visto por algunos como un incumplimiento de sus propuestas electorales. De este modo fomentó la inversión extranjera permitiendo la entrada de empresas principalmente estadounidenses al país. Hubo un incremento de la actividad industrial y se empezaron a producir muchos productos de firmas extranjeras reduciendo las importaciones.

Del mismo modo se dio la concesión de la explotación de petróleo a empresas norteamericanas para aumentar la producción y conseguir el autoabastecimiento.⁷

Con el gobierno de Frondizi y el crecimiento económico se inicia el auge de la clase media. Esto es acompañado con un desarrollo educativo cuya principal medida fue darle permiso a las universidades privadas para otorgar títulos oficiales.

En la política exterior mostró buena relación con el gobierno de Estados Unidos, al mismo tiempo con el cubano. La revolución cubana era reciente y había generado un gran impacto en los círculos intelectuales argentinos. Frondizi se opuso a la expulsión de Cuba de la OEA (Organización de los Estados Americanos).

⁶ Para conocer la bibliografía utilizada para esta reseña histórica ver nota 1.

⁷ No es menor aclarar que el petróleo extraído por las empresas extranjeras era propiedad del Estado, las concesiones daban permiso para la extracción pero el petróleo era del Estado.

La protesta social marcó a fuego el período de Frondizi, su gobierno era débil y carecía de apoyo. Los gremios y los estudiantes universitarios agrupados en la FUA organizaron numerosas manifestaciones contra el gobierno. Los principales motivos fueron el cierre de ramales ferroviarios y el despido de empleados del rubro, por la devolución de la CGT que había sido intervenida por los militares en el 55 (fue devuelta) y en contra de que se les permitiera dar títulos oficiales a las universidades privadas, que en su mayoría eran católicas, pues reclamaban por una educación laica. Estas manifestaciones llevaron a una brutal represión y a la implementación del plan Conintes (Comoción Interna del Estado), el cual limitaba los derechos constitucionales de los ciudadanos e instauraba una especie de estado de sitio, lo que provocó que se intensificaran las protestas y metieran presos a muchos de los manifestantes.

El gobierno de Frondizi fue muy controlado por los militares, tanto, que tuvo seis intentos de golpe y le obligaron a cambiar todo su gabinete. Fue así que en las elecciones a gobernadores de 1962 le permitió participar al partido comunista y al peronismo, el cual ganó en diez de las catorce provincias. Por esto el ejército le pidió a Frondizi que las anule pero este se negó, lo que terminó con su gobierno.

Luego del golpe asume la presidencia el presidente de la Cámara de Diputados José María Guido. Este cumple con las órdenes de los militares y anula las elecciones volviéndolo a proscribir al peronismo, también clausura el congreso nacional e interviene las provincias. En 1963 llama a elecciones limitadas en las cuales no se podía presentar el peronismo.

Fruto de estas elecciones fue elegido Arturo Umberto Illia sólo con el veinticinco por ciento de los votos, le seguía el voto en blanco con el veintiuno por ciento, demostrando así el descontento de un amplio sector de la sociedad con la proscripción del peronismo. Ya desde su comienzo el gobierno de Illia fue un gobierno débil, pero ciertos sucesos lo debilitarían más aún, hasta terminar con él. Con las medidas que nacionalizaban por completo la actividad petrolífera en Argentina y con la ley de medicamento en la cual se controlaban el precio de los mismos y se regulaba su producción y comercialización, Illia logró ponerse en contra a las empresas extranjeras. La ley de medicamento fue tildada por los sectores de derecha como una ley comunista.

Durante este gobierno también creció la clase media, a través de la ley de salario vital y móvil la que establecía un piso salarial, y a través del control de precios. Esta última medida puso en contra a sectores del empresariado nacional y de los sindicatos. Le dio una gran importancia a la educación y aumentó el control a las empresas estatales, además de generar reformas sindicales que le pusieron a los gremios en contra.

Toda esta suma de opositores, más una gran campaña de desprestigio en su contra por parte de la prensa, en la que se lo caracterizaba como una tortuga, y una milicia con ansias de poder, llevó al declive total de su gobierno. Así fue que en las elecciones legislativas del 65, en las que fue levantada la proscripción al peronismo como también al partido Comunista, los primeros ganaron rotundamente. Esto sumado a la gran oposición civil, permitió a los militares finalizar con su gobierno en 1966.

Esto dio inicio a la llamada “Revolución Argentina”, un gobierno que se pensaba a largo plazo, a diferencia de los anteriores gobiernos militares que se consideraban “provisionales”. Pretendía cambiar el sistema de representación por un sistema de participación. Así se colocó al mismo nivel de la constitución nacional (o por encima) el “Estatuto de Revolución Argentina”, por el cual se eliminaba la división de poderes y los gobernadores y los jueces pasaban a ser elegidos por el presidente. También se prohibieron los partidos políticos, el país estaba en un estado de sitio casi permanente y se limitaron los derechos civiles, sociales y políticos. El plazo de esta “Revolución” sería dictado por tres objetivos; el tiempo económico, o sea conseguir un desarrollo económico sustentable. El tiempo social el cual implicaba, una vez alcanzado el anterior objetivo, el reparto justo de la riqueza y de este modo acabar con el conflicto social. Una vez pacificada la sociedad llegaría el tiempo político en el cual se llamaría elecciones.

El primer presidente de este período fue Juan Carlos Onganía. En el aspecto económico se caracterizó por cierto crecimiento, baja inflación y gran inversión extranjera, a través de políticas liberalistas. Sin embargo a

esto lo acompañaba el congelamiento de los salarios, aumento de retenciones a las exportaciones y el cese de las políticas proteccionistas. También fueron suprimidos los derechos gremiales y las huelgas y actividades obreras reprimidas, lo que generó una gran tensión social. Una demostración de ello fue la famosa “Noche de los Bastones Largos” en la cual la Universidad de Buenos Aires fue tomada por alumnos y profesores en reclamo de la independencia de la universidad respecto al gobierno, esto concluyó con una brutal represión por parte de la policía y con cuatrocientos alumnos y profesores detenidos y produjo una importante fuga de cerebros. Otra característica del gobierno de Onganía fue la censura a muchas obras artísticas como por ejemplo la ópera *Bonarzo* de Ginastera y los espectáculos del Instituto Di Tella.

El conflicto con los gremios y los estudiantes se intensificó con el tiempo y sumados a la influencia del mayo francés generaron manifestaciones cada vez más grandes y violentas. La más importante es la sucedida en Córdoba el 29 de mayo del 69 conocida como el Cordobazo, manifestación que terminó con un gran saldo de heridos y muertos. A sí mismo se dio lugar a la aparición de organizaciones guerrilleras como el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), Montoneros y Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR). De este modo la violencia y la tensión social crecieron hasta niveles insostenibles por lo que en junio de 1970 Onganía fue reemplazado por Roberto Marcelo Levingston, otro miembro jerárquico de las fuerzas armadas.

A.2)
Luego de la caída de Perón y hasta el golpe del 66 se vivió en el plano socio cultural una etapa de franca modernización, lo que se debió principalmente a dos factores. Primero por el grado de libertad que le dio el poder político a los sectores intelectuales y artísticos. Aunque la intromisión del poder político en el ambiente cultural fue escasa no fue nula, durante los gobiernos de Frondizi e Illia se dieron ciertos casos aislados de censura bajo el pretexto del “deber ser de la cultura”⁸, “nuestro estilo de vida”⁹, “conjuntos de valores”¹⁰ y “nuestra tradición”¹¹. El segundo factor que permitió este período de modernización fue la entrada de elementos culturales extranjeros de los más diversos géneros, los cuales hasta Perón no habían circulado o lo habían hecho con restricciones.

Los principales elementos culturales extranjeros que llegaron a la Argentina fueron los siguientes:

- “La llegada al país, durante los cincuenta y principios de los sesenta, de textos literarios, filosóficos y teatrales de Jean Paul Sartre, que fueron de alta recepción.
- La llegada de los textos de Arthur Miller a partir de la década del cincuenta.
- El estreno de los textos de Ionesco, Beckett y Pinter
- La entrada de los métodos de actuación de Stanislavski a través de la escuela de Strasberg.
- El estreno de las películas de Ingmar Bergman, principalmente “El Silencio”.
- La edición en Buenos Aires de “El Teatro y Su Doble” de Antonin Artaud y la publicación de sus textos en las revistas “Primera Plana” y “Confirmado”
- La introducción de modelos periodísticos extranjeros, como los de las publicaciones “L Express” y “Time”, en publicaciones nacionales como “Primera Plana”.
- La llegada de la música popular extranjera, el Rock and Roll y en particular la música “Beat”
- La cada vez más creciente difusión de la televisión y la apertura de canales privados, permitieron el ingreso de contenido televisivo extranjero principalmente de Estados Unidos.
- La intromisión en el arte argentino de las neovanguardias como el “Pop Art”, el “Happening” y la “Performance”.
- El boom del psicoanálisis.”¹²

8 O. Pellettieri, “Una historia interrumpida. Teatro Argentino moderno (1949-1976)”, p.93.

9 dem.

10 Ídem.

11 Ídem.

12 Cf. Ídem, pp. 93-94

El auge de la clase media, que permitió a un sector importante de la población el consumo de diversos bienes fomentando así a la sociedad de consumo, sumado a lo explicado más arriba, posibilitó una transformación profunda en la sociedad y la cultura. Estos cambios en la sociedad se hicieron más visibles entre la juventud; es notable que la contracultura juvenil haya tomado características similares, hasta casi idénticas, en todo el mundo. Se caracterizaba por el gusto por la música de Rock en especial la “beat”, la utilización de cierta vestimenta, camperas negras, los blue-jeans y el pelo largo. También los unían ciertos ideales comunes como la búsqueda de la libertad sexual, el pacifismo, el culto a las religiones orientales, el retorno a la naturaleza y la liberación a partir de las drogas. El inconformismo, la incomodidad, el malestar, la inseguridad y el miedo a una sociedad injusta formaban parte de sus premisas. Querían diferenciarse de la sociedad adulta la cual consideraban equivocada. Este nuevo sentimiento de rebeldía y búsqueda de nuevas formas bien se vio reflejado en los espectáculos y experimentos realizados en el instituto Di Tella, el principal centro de la neo vanguardia de la década. En este se desarrollaban “happenings”, “performance” y era la cuna en Buenos Aires del “pop art”. Los espectáculos del Di Tella buscaban “(...) derribar los límites entre escena y público, la extensión de lo real, el carácter de no ficción de lo teatral sino de compromiso inmediato, el regreso a formas teatrales comunitarias, rituales, y encontrar en ellas el origen del género. Desde el punto de vista estético, la fusión de la danza, la música y la palabra.”¹³

El cambio de la sociedad también se hizo visible en el rol que ocupaba la mujer. Esta ya no se quedaba en su casa a criar a los hijos y cuidar el hogar. En la Argentina cada vez más mujeres salían a trabajar, la matrícula femenina crecía más en las universidades, estábamos frente al nacimiento de una nueva mujer profesional e independiente. Ella había dejado de lado los vestidos, ahora utilizaba ropa que le resultaba más cómoda para sus nuevas actividades, la feminidad se había resignificando, estaba de moda entre las jóvenes las minifaldas y los blue-jeans.

Durante los sesenta no sólo creció la matrícula femenina en las universidades, sino que creció la matrícula en general. La bonanza económica había permitido que cada vez más jóvenes asistieran a la universidad. El crecimiento de las universidades trajo de la mano la creación de nuevas carreras como la de Sociología y Psicología, mostrando así la aceptación de los círculos intelectuales de estas como ciencias.

Otro hecho significativo dentro de la cultura de los sesenta fue el llamado “boom latinoamericano”. Este se refería a la gran popularidad y aceptación internacional de la literatura latinoamericana de ese entonces. Esta consolidó a narradores como Julio Cortázar, Manuel Mujica Lainez, Ernesto Sabato, Alberto Castillo, Rodolfo Walsh y aunque no de la misma generación pero sí contemporáneo, Jorge Luis Borges. “Dentro de la literatura de la época se perfilaron dos tendencias, la realista, que pretendía revelar la relación con el referente, “ocultarse” en la experiencia individual, y la experimental que cuestionaba la convención narrativa que concebía al personaje como algo integral, dentro de la linealidad de la narración. Proponía el quiebre de la verosimilitud de la opinión común, la simultaneidad.”¹⁴

Como consecuencia del “boom” se dio un gran auge editorial. Se rompieron muchos récords de venta, editoriales como EUDEBA sacaban ediciones de cien mil ejemplares. Otra consecuencia del “boom” en Argentina fue la revalorización de ciertos autores nacionales como Leopoldo Marechal. Su obra “Adán Buenosayres” se reeditó con el éxito que no tuvo en su primera edición de 1948. Otro autor que sufrió una importante revalorización fue Armando Dicepolo, debido a la lectura social que se le dio a sus obras.

Otro factor que marcó a la sociedad de la época fue el revisionismo histórico, como consecuencia de la nueva lectura que se le dio al fenómeno Peronista. El semanario “Primera Plana” sintetiza esta situación: “El libro histórico se vende hoy en la Argentina como en ninguna otra época. (...) no hay duda que se los lee con espíritu partidista. En sus libros los Argentinos buscan razones y más razones para oponerse a otros

13 Ídem. p.94.

14 Ídem. P.96.

Argentinos, como las fuerzas armadas los separan.”¹⁵

El auge económico no solo favoreció al mercado editorial sino que también hizo crecer al teatro, aunque en menor medida. Pellettieri nombra tres circuitos diferentes en el teatro de esa época: el dominante, el remanente o residual y el circuito emergente. El círculo remanente o residual era el teatro profesional-popular y el teatro independiente tradicional. En éste los temas que se tocaban podían considerarse actuales en esa época, pero las formas, los convencionalismos en estos espectáculos correspondían mas a los modelos del treinta y el cuarenta, utilizando las formas del melodrama, el sainete y la farsa. Este estilo de show no era el de mayor consideración para los campos intelectuales pero era aceptable para una porción, no menor, del público. En el circuito dominante se encontraba el teatro profesional “culto” y el teatro oficial. Este era el teatro que llamaba la atención del público teatral más intelectual, en el que se interpretaban los textos que se consideraban “teatro de calidad”. El círculo emergente era en el que se interpretaba los nuevos textos de la época, principalmente en el Instituto Di Tella y en el Teatro Independiente. Este intentaba romper con el sistema teatral anterior, tratando de generar algo nuevo, intentando hacer avanzar al teatro nacional. En este se dieron las dos tendencias que caracterizaran al teatro de este momento: el realismo reflexivo y la neo vanguardia.

Estas dos últimas tendencias aunque, a primera vista opuestas tenían algo en común: ambas intentaban romper con el teatro anterior, despreciaban lo antiguo y buscaban algo nuevo, pero no se ponían de acuerdo cómo hacerlo. Ambos intentaban dejar de lado la tradición teatral Argentina y se centraban en el teatro Europeo y Norteamericano, los realistas hablaban de Millar y Stanislavski y los vanguardistas de Beckett e Ionesco. Los realistas reflexivos como Roberto Cossa y Ricardo Halac, hacían un teatro con un intenso compromiso social a través de los recursos del teatro realista, pero también novedoso, incluyendo elementos de la poética de Miller, por ejemplo la subjetividad de los personajes como parte de la realidad objetiva. Por el otro lado los neo vanguardistas como Griselda Gambado y Eduardo Pavlovsky, tomaron como modelo el teatro neo vanguardista Americano y Europeo. Este tuvo tres tendencias distintas: la creación colectiva al modo del Living Theatre y las técnicas de Grotowski, el happening y el absurdísimo.

La llamada “Revolución Argentina” significó un golpe muy duro dentro del plano de la cultura y la sociedad. Toda la libertad que se tenía a la hora de la creación era cosa del pasado, la intromisión del poder político dentro de la arte desde todas sus ramas era total. Se dio un rápido proceso de politización y nacionalización de la cultura. La censura y el control ideológico se mostraba en todos los planos, todo lo que antes se consideraba novedoso paso a calificarse como “sospechoso” o “subversivo”. Estos son algunos ejemplos del control político dentro del campo cultural:

- “Mayo de 1967: la Comisión de Calificación de Impresos y Publicaciones de la Municipalidad califico el libro *El Muro*, de Jean Paul Sastre como de circulación limitada.
- Julio de 1967: Se prohibió la ópera *Bomarzo*, de Manuel Mujica Lainez y Alberto Ginastera, por decisión del Intendente de Buenos Aires Eugenio Schettini.
- Agosto de 1969: Se secuestran textos de la Editorial Jorge Álvarez.
- Mayo de 1969: El Ministro del Interior resolvió prohibir la película *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini.”¹⁶

Este control llegó inclusive a las calles, ya que todos los rasgos de identidad de la contra cultura juvenil, como el pelo largo, la ropa colorida, los pantalones anchos y las minifaldas, se convirtieron en motivo de persecución policial. Se intensificó la promoción del joven optimista y despreocupado a través de los medios de comunicación, por medio de la TV se dictaba a los jóvenes como debían ser. De la misma manera se le hizo frente a la liberación sexual, besarse en la calle podía ser motivo de problemas con la autoridad, todas las formas culturales que mostraban más de la cuenta según sus criterios, eran prohibidas. Esto se exceptuó en el cine en el que se publicaban películas de tono picante como las de Isabel Sarli.

¹⁵ Primera Plana, 11-1-66 p.54, en, ídem. P. 97

¹⁶ O. Pellettieri, op.cit. p. 205.

Las agrupaciones de izquierda, el peronismo de izquierda (que se pensaba cada vez con más fuerza), las agrupaciones obreras y estudiantiles cada vez tomaban una actitud más violenta contra el régimen. En ese momento predominaba la idea de que la democracia había quedado obsoleta y que debía reemplazarse con caudillos militares, en el caso de la derecha, y el “Poder Joven” por parte de la izquierda.

Esta crisis política trae como consecuencia también crisis dentro del ámbito cultural, muchos artistas deciden abandonar lo críptico de la vanguardia para hacer frente a la situación de un modo más directo. Estos hechos hicieron que se intensificara la crítica social en el campo teatral.

A.3)

A continuación nos toca tratar un tema de gran importancia para este trabajo, que es la situación del tango durante esta década, esto nos permitirá comprender el lugar donde estaba parado este género dentro de la sociedad y que situaciones vivían sus autores. Esto también nos ayudará a un mejor análisis posterior de la obra.

En la década del sesenta el tango ya no gozaba del auge comercial y la popularidad que había sabido tener en las décadas anteriores. Los horarios centrales en las radios ya no le pertenecían, los cafés y cabarets en los que se tocaba tango empezaban a cerrar sus puertas y los locales bailables apartaron al tango de sus pistas. Este había sido desplazado de su lugar de música popular por la música comercial de la época. En vez de “la comparsita” se bailaba cha-cha-cha, los ritmos tropicales y fundamentalmente la música “beat” en su forma local: “la nueva ola” cuyo máximo exponente era el “Club del Clan”.¹⁷ La música de la nueva ola se caracteriza por “(...) promover un tipo de canción directa, de captación inmediata.”¹⁸ Del mismo modo proponen “una imagen juvenil, ligera, despreocupada y claramente contrapuesta con la imagen solemne, adulta y dramática del Tango”.¹⁹ De la misma manera el tango no encontraba su lugar dentro de la televisión, no lograba adaptarse a la nueva época, nadie había logrado captar la esencia del tango y adaptarla a este medio. Su estética seguía siendo la de siempre, la misma que en la época de Gardel. Esto estuvo acompañado con un revival del tango de los cuarenta, el repertorio de la mayoría de los cantantes y directores de orquesta solo contaba con tangos de esa década o estrenaban canciones con la estética del cuarenta. Su principal público era los nostálgicos jóvenes del cuarenta que echaban de menos esa música.

Ante estas nuevas circunstancias de crisis para el tango, muchos músicos decidieron volver al amateurismo o a un pseudo amateurismo. Así tocaban en peñas, en universidades y en teatros vocacionales gratuitamente o cobrando poco las entradas, y ganando algo de dinero cada vez que podían. Por lo menos ahora podían tocar con libertad su música sin que los gerentes de las discográficas los controlen. A partir de esto se acercó al tango un público nuevo, aunque pequeño, bien nutrido de gente joven que gustaba del tango de calidad.

A mediados de los sesenta comienza a sonar en los ambientes tangueros una alternativa al tango de los cuarenta que predominaba en ese entonces. Con Astor Piazzolla a la cabeza, y siendo este el más osado, un grupo de músicos se animan a realizar nuevas propuestas dentro del tango. Así se inicia la división de dos tendencias bien marcadas, las cuales tenían sus representantes, su lugar característico y su público fiel. Por un lado estaba la tendencia “que encarna el tango de calidad pero maduro y refinadamente ortodoxo”²⁰, cuyo principal representante era Aníbal Troilo que tocaba en el local llamado “Caño 14” y su principal público era los jóvenes del cuarenta que “(...) atesoran en la memoria, modos de entender y de sentir el tango alineados con la tradición de la calle corrientes”²¹. Por el otro lado estaba el tango también de calidad pero que representaba la vanguardia y la novedad, cuyo cabecilla fue Piazzolla el cual tocaba en el local “676” y su principal público

17 Este estilo de música le resultaba un gran negocio a las compañías discográficas puesto que en esta música el número de músicos era menor o se utilizaban cintas pregrabadas, en ocasiones realizadas en el extranjero, lo que abarataba mucho el costo de producción y contaba con gran popularidad.

18 H.Ferre, “El libro del tango: Arte Popular de Buenos Aires.”, tomo 1, p. 611.

19 Cf. Idem.

20 Cf. H.Ferrer, *op.cit.* pp.634-635

21 Ídem. P. 635.

estaba compuesto por estudiantes, intelectuales y artistas. Estos locales también sirvieron a modo de centros culturales, en ellos se realizaron presentaciones de libros relacionados con el tango y exposiciones permanentes de diversos artistas. Esto mostraba un acercamiento de muchos artistas, varios de renombre, al ambiente del tango. Una de las demostraciones más significativas de esto fue la obra “Catorce con el Tango”. En ella se daba la colaboración de músicos de tango con destacados poetas de la talla de Ernesto Sabato y Jorge Luis Borges, y cada canción se acompañaba con una ilustración de algunos de los más destacados artistas de la época como Raúl Soldi y Leopoldo Presas.

En 1967 Edmundo Rivero compra un antiguo local en barrio de San Telmo donde pone un club de tango el cual bautiza “El Viejo Almacén”. San Telmo en esa época se estaba convirtiendo en un lugar de moda, por una revaloración, un tanto snob, de la cosa antigua, por su reconocimiento como uno de los barrios más históricos de la ciudad y por sus jóvenes. En el 69 se inaugura el local, el cual dará el puntapié inicial para que San Telmo se convierta en el barrio del tango, en este convergerán todas las formas y tendencias este género.

En 1968 se estrena “María de Buenos Aires”, la primera colaboración artística entre Astor Piazzolla y Horacio Ferrer. La obra fue un rotundo fracaso comercial y de audiencia. Las críticas tampoco acompañaron, la tildaron de incomprensible y además tenía la música de Piazzolla el cual era bastante criticado en ese entonces por “deformar” el tango. Sin embargo este fue el comienzo de una sociedad muy fructífera, la cual en el 69 logra el reconocimiento popular con su canción “Balada para un Loco”.

B) Su Estilo.

Astor Piazzolla conoce a Horacio Ferrer mucho antes de colaborar juntos. En un principio como fanático suyo, periodista e investigador de tango y como amigo. Cuando en 1967 Ferrer le entrega a Piazzolla su libro “Romancero Canyengue”, el cual contenía un poema dedicado a Piazzolla, este se vio gratamente sorprendido dado que desconocía la faceta de poeta de su amigo. Inmediatamente luego de leer el libro Astor le escribe unas líneas a su amigo: “esto, este libro, estos versos es lo que yo hago en la música. Así que desde ahora tenemos que trabajar vos y yo juntos.”²²

Esta pequeña historia nos demuestra la gran afinidad estilística entre ambos. En el siguiente punto analizaremos sus estilos y lograremos ver como estos se complementaban a la perfección, generando un nuevo estilo dentro del tango.

El estilo de Astor Piazzolla esta íntimamente ligado a su historia, por lo que el camino mas inteligente para comprender su modo de hacer música es conociendo un poco su vida y cuales fueron sus influencias. A contigación relatare los hechos más significativos para este estudio de su vida.

En 1921 nace en la ciudad bonaerense de Mar del Plata. A los cuatro años se muda con su familia a la ciudad de Nueva York, donde su padre, gran amante del tango, en 1929 le regala su primer bandoneón, el cual aprendió a tocar con la ayuda de Andrés D’Aquila un músico argentino radicado en N.Y. En 1933 toma clases con Bela Wilda el cual le enseño a amar la música clásica, particularmente la de Bach. Al poco tiempo conoce en N.Y. a Carlos Gardel, el cual se hace amigo de la familia, e invita a Astor a participar en la película “El Día que me Quieras” en la cual interpreta a un canillita. Durante sus años en N.Y. Astor entro en contacto no solo con el tango y la música clásica, sino también con el jazz. En 1936 vuelve a Mar del Plata donde comienza a presentarse con algunos conjuntos y empieza fundamentalmente a crecer con mayor intensidad su gusto por el tango, a partir de escuchar la orquesta de Elvino Vardaro en la radio. Su gran pasión por este género lo lleva a radicarse en Buenos Aires a la edad de diecisiete años. Allí pasa por varios conjuntos hasta que en 1939 ingresa en la orquesta de Anibal Troilo, en la que se desempeña como bandoneonísta, arreglador y en ocasiones como pianista. Paralelamente va madurando su gusto por la música clásica, y gracias a un concierto de Arthur

22 H.Ferrer, entrevista realizada el 3/10/2000, en Centro Astor Piazzolla (Ciudad de Bs.As.), entrevistador: N.Gorin, audio en <http://www.piazzolla.org/centro/ferrer2/ferrer2.html> [18/1/2013]

Rubinstein que Piazzolla presencia se decide a incursionar en la composición de la música erudita. Astor va a visitar al pianista para mostrarle la pieza que había compuesto para él. Lugo de que Rubinstein la tocara anima al joven Astor a que estudie música. Es así que en 1941 comienza sus estudios de composición con Alberto Ginastera, quien lo hizo conocer a Stravinsky. Así fue que profundizó sus conocimientos musicales hasta el punto que los arreglos que deseaba realizar para Troilo, eran de una complejidad inaudita para las pistas de baile. Astor decide abandonar la orquesta de Troilo, forma algunos conjuntos propios, con los cuales empieza a componer tangos de cierto carácter renovador, y continúa con sus estudios musicales. Finalmente decide abandonar al bandoneón y el tango por completo para dedicarse pura y exclusivamente a la música erudita, aunque sus composiciones tenían ciertos elementos del tango. Presenta en el concurso Fabien Sevitzky su obra “Buenos Aires: Tres Movimientos Sinfónicos” por la cual le dan el primer premio y la embajada de Francia le otorga una beca para estudiar con Nadia Boulanger en París, la cual era considerada la mejor pedagoga musical del momento. Al llegar a París, Astor se sentía avergonzado de confesarle a su maestra que era, o había sido músico de tango. Al mostrarle sus partituras esta le dijo que estaban muy bien compuestas pero que le hacían recordar a Stravinsky, a Ravel o a Bartok, que su obra carecía de estilo propio. De esta manera Boulanger empezó a indagar sobre la vida de Astor, hasta que este le confeso que era músico de tango y que su instrumento era el bandoneón. Ella le pidió que le tocara algún tango suyo, al escucharlo le dijo que ahí estaba el verdadero Astor Piazzolla. Esto lo animó a invertir el paradigma, en vez de escribir música erudita con aire de tango debía escribir tango con aire de música erudita. De este modo Piazzolla vuelve al tango y al bandoneón, los cuales nunca abandona. Luego su vida continúa en Buenos Aires con algunas radicaciones ocasionales en el exterior.

Su vida se refleja en su música, en ella podemos ver una composición cosmopolita, con gran influencia de su vida en el extranjero pero siempre a modo y sentimiento porteño. Se podría decir que es una música porteña y universal.

Como podemos intuir, por lo dicho más arriba, la principal característica del estilo de Piazzolla es la inclusión de elementos ajenos a la tradición porteña. Inserta en el tango elementos musicales de origen extranjero, pero esto no significa necesariamente una extranjerización del tango o una deformación del mismo, como alegaban muchos de sus críticos. El tango es por excelencia la música de la ciudad de Buenos Aires, este nace en sus orígenes por las fusiones multiculturales que se dieron en el Río de la Plata entre los inmigrantes Europeos, los descendientes de esclavos negros y los nativos criollos. Esta música es el resultado de la fusión entre la payada, la milonga campera pampeana, el candombe afro Argentino y la habanera Cubana. Por lo cual podemos ver que por esencia el tango es una expresión multicultural como lo es la ciudad de Buenos Aires, ciudad que por la época de Piazzolla estaba en pleno cambio cultural (como ya hemos visto en el punto anterior) debido al ingreso masivo de cultura extranjera como consecuencia de la globalización. Entonces si la ciudad estaba cambiando y el tango es el símbolo de la ciudad ¿Por qué esta no habría de cambiar? Los nuevos elementos que introduce Piazzolla en la música popular porteña ya no eran ajenos a la ciudad, si no que afirmaban a la ciudad de Buenos Aires como una ciudad cosmopolita y globalizada. Del mismo modo abrió el tango al mundo de un modo nuevo.

A continuación explicare cuales son los recursos nuevos que incluye Piazzolla y de que modo lo hace. Es importante aclarar que este trabajo no pretende indagar en lo técnico-musical, sino simplemente nombrar superficialmente algunos recursos utilizados por Piazzolla pero sin entrar en tecnicismos. Entre ellos encontramos la introducción de recursos propios de la obra de Stravinsky, de elementos propios de la sonoridad del jazz y fugados al estilo barroco. También incluye instrumentos y sonidos ajenos al tango, “algunos pertenecientes al jazz y la música contemporánea como la guitarra eléctrica, percusión y batería, saxo barítono, vibráfono, ruidos electrónicos y disonancias realizadas a través de ejecuciones no tradicionales de instrumentos acústicos. Los correspondientes a la música clásica son: la introducción de orquesta sinfónica y de cámara, y el cuarteto de cuerdas.”²³ Otra característica que deviene de lo anterior es que muchas de sus composiciones eran más extensas que los tangos tradicionales, al modo de la música clásica. La introducción de estos elementos, antes ajenos al tango, demuestra la necesidad de Piazzolla de cuestionar los límites del género el cual estaba en decadencia. Supuso necesaria esta renovación a partir de una apertura estilística.

23 G. Goldenberg, “La Música de Astor Piazzolla. Aspectos Estilísticos y Estructurales de su (des)Territorialización”.P.5

Pero la música de Piazzolla no es una simple unión de géneros, sino que esta mezcla la sometió a su propio estilo personal. Una de las características más notorias de los tangos de Piazzolla es su complejidad rítmica lo que no los hace aptos para el baile del salón. Esto significa una novedad bastante importante debido que la mayoría de los tangos anteriores fueron concebidos para ser bailados. Otra característica formal de sus tangos es que no tienen una estructura lineal. Estos están compuestos por fragmentos unidos por recurrencias temáticas, dándoles una estructura cíclica o en espiral, donde el inicio se confunde con el final.²⁴ Sus composiciones combinan melodías de un gran lirismo y belleza con sonoridades excitantes y agresivas, nuevas y románticas. Transmiten al oyente una gran variedad de sentimientos, sin perder la nostalgia típica del tango. Pueden ser dramáticas, apasionadas o sentimentales, pero siempre se comunican de un modo muy eficaz y con una gran fuerza e intensidad. “(...) La música de Piazzolla “transmite las emociones de la gran ciudad: dinamismo y soledad, violencia y melancolía, anonimato e introspección” (Corrado 2002: 57); “posee una pasión infinita, está llena de deseo, y al mismo tiempo es formidablemente contemporánea (Yo-Yo Ma en Azzi 2002: 11)”²⁵ Los tangos de Piazzolla pintan la Buenos Aires de la segunda mitad del siglo XX, así con lo hacia los tangos anteriores con la primera mitad.

Como Piazzolla fue un renovador del tango desde el punto de vistas musical, Ferrer lo fue desde el punto de vistas de sus letras. El tango cantado siempre se caracterizó desde el punto de vista de sus letras por su lenguaje, el lunfardo. Este argot Rióplatense, el cual llamamos lunfardo, se origina con la llegada de la ola migratoria durante el siglo XIX, principalmente entre las clases trabajadoras, la población carcelaria y los jóvenes. Era el lenguaje de los bajos mundos de la ciudad, que en un principio se utilizaba como un código secreto entre los delincuentes para no ser entendidos por las autoridades. Luego a principios del siglo XX este paso a la población en general convirtiéndose en el modo propiamente porteño y popular de hablar, de esta manera las letras de tango se caracterizaron por su rico lenguaje lunfardo. Esta característica lingüística es importante en la obra de Ferrer, pero él incluye algo nuevo, su propio lunfardo; una suerte de “neo lunfardo” ficticio que no viene por una tradición cultural sino que es parte de su propia invención. Esto no quiere decir que no sea reconocible el significado de las palabras inventadas por Ferrer más allá que se encuentren por fuera de lo filológico, sino que se explican por si mismas. Mueven algo en el receptor, una fibra sensible, un instinto, algo ajeno a la razón que le permite descifrar el sentido más profundo de su significado. Un ejemplo de esto es la palabra “Tangamente” que nos remite a “(...) una verdad nostálgica, melancólica, triste a morir, que ninguna otra palabra existente hubiese podido pronunciar.”²⁶ De este modo Ferrer juega libremente con el idioma, como tratando de liberarlo de toda seriedad. Introduce con naturalidad palabras como “Bandoneonia”, “Misticordia” y “Trsiteria”, aunque muchas veces aparezcan como exigencia de la métrica y la rima.

La utilización de palabras inventadas no es el único elemento novedoso de su poesía, también juega con metáforas arriesgadas que se podrían calificar de surrealistas. En “María de Buenos Aires” aparecen con una particular fuerza. Algunos ejemplos de estas metáforas son: “(...) Un rumor de yerba Mora”, “por un poro de este asfalto”, “Ahora que tu amor se fue a baraja y, zurdamente, / con una extraña arcada canallesca en cada ojera, / te ardió una cruz de vino en la tiniebla de la frente”²⁷ Muchas de estas metáforas y en particular en María se construyen a partir de palabras esotéricas y figuras religiosas, por ejemplo: “(...) tocan tangos con tus huesos / las manos desveladas de un Caín y una trotera.”²⁸ Otro modo común de proceder en estas metáforas es a través de la animalización de los personajes, por ejemplo compara a María con una yegua: “Zaina la voz, la cadera, / la crencha y los pechos zainos, / le van, de furca, en la espalda, / las ganas de veinte machos.”²⁹ Otro modo

24 Mas adelante veremos que la obra “María de Buenos Aires” tiene exactamente la misma estructura.

25 R. Pelinski, “Astor Piazzolla : Entre Tango y Fuga, en Busca de una Identidad Estilística” en AAVV “Estudio sobre la obra de Astor Piazzolla” O. García Brunelli (comp.), P.50

26 E. Pellejero, “Horacio Ferrer: El poeta de la redención”, en AAVV, “Poéticas del Tango”, O. Conde (comp.), p. 152

27 H. Ferrer, “María de Buenos Aires”, Cuadro 1: Alevare

28 Ídem.

29 Ídem, Cuadro 3: Balada renga para organito loco.

característico de construir metáforas en su obra es a partir de la utilización de nombres propios, aunque estos no se hacen tan presente en María de Buenos Aires. Los hace uniendo dos nombres de significación opuesta o heterogéneo, por ejemplo: “(...) raros tangos que Alfonsina con Ray Bradbury bailaba (...)”³⁰ De este modo construye metáforas de contenido absurdo y onírico, incluyendo elemento que no eran propios del tango hasta el momento, así es como nos podemos encontrar con satélites, Beatles, Hippies, poliamidas y hasta con Woody Allen.

Los tangos de Ferrer son concebidos como una suerte de relato, en ellos se nos cuenta una historia a través de la voz del cantante. De este modo sus tangos tienen una similitud con el teatro, donde el cantante se viste de actor e improvisa un largo parlamento o un pequeño recitado, hablando a un interlocutor ficticio, y la orquesta ocupa el lugar del coro. El mismo Ferrer dijo:

*“No siento mis versos propiamente como poesía, sino como mezcla de teatro con pintura. Los visualizo. Mezcla de teatro con plástica, de situación dramática con pintura”*³¹

En esta dirección apela a un recurso poco utilizado en los tangos anteriores, el acople entre la palabra y la música, que se funde en el recitado. Este aparece intercalado entre las partes cantadas buscando intensificar el clima, o bien hace de presentación del narrador o del protagonista. De esta manera los personajes, protagonistas de las situaciones fantásticas narradas en estos tangos, aparecen de cuerpo entero, no solo ellos sino también el mundo que los rodea. Estos recitados, a diferencia de los que eran parte de los tangos clásicos, son totalmente independientes de las partes cantadas, no vuelven a aparecer en ellas, ni se repiten a modo de estrofa. La aparición de partes recitadas no sigue un orden preestablecido, el modo más común es que aparezca al principio a modo de introducción y luego vuelva a aparecer retomando el hilo de la historia donde la voz cantante la dejó. También hay veces donde solo hay recitado y en otras aparece solo como introducción, como justificación de lo que se va a cantar.

Se ha identificado a la obra de Horacio Ferrer con el surrealismo, con el estilo barroco, con el realismo mágico y hasta como heredero del modernismo, pero realmente es difícil delimitar su estilo de esta manera. El mismo Ferrer “(...) puede llegar a conceder que su poesía posea un cierto aire surrealista, pero comprende que la distancia que lo separa de los surrealistas Franceses difícilmente pueda ser sorteada.”³² Lo que es innegable es que en su obra podemos encontrar elementos oníricos, grotescos, absurdos, enajenados, fantasmagóricos, presentes en el surrealismo pero para nada exclusivo de él. Del mismo modo podemos encontrar elementos del barroco, como los claroscuros, o del modernismo, como la riqueza lingüística, pero nunca esto querrá decir que Ferrer sea parte o aspire a ser parte de alguno de estos movimientos. De todas maneras no se puede negar la gran cantidad de influencias de diversos autores y corriente que el mismo Ferrer confiesa tener. Entre ellas: Julio Herrera y Reissig, García Lorca, Rubén Darío, Cervantes, Shakespeare, Miguel Hernández, Leopoldo Lugones, Baudelaire, Ray Bradbury, además de otros.

Los tangos de Ferrer invierten una tendencia de los tangos clásicos inaugurada por Enrique Santos Dicepolo. En estos se ve reflejada la desesperanza del hombre frente a la difícil realidad cotidiana, la imposibilidad de salir de la sinrazón de esta vida, la desorientación frente a esta realidad y de cómo la vida aplasta nuestros sueños, en definitiva una intensa sensación de fracaso. El tango de aquel entonces era una canción desesperada, ellos hablaban de la crisis, frustraciones amorosas, de la dura realidad social. Ferrer le hace frente a esto, no negando la dureza de la realidad sino todo lo contrario, aceptándola abiertamente y reconociendo que es propio del tango mostrarla, pero no accediendo a que éste sea pesimista. El mismo Piazzolla opinaba como Ferrer:

30 H. Ferrer, *Se rechifló el colectivo*, 1977 (música de Osvaldo Tarantino). En E. Pellejero, *op.cit.* p. 160

31 H. Ferrer en M. Restrepo Santamaría, “El tango es un clima del alma –una charla con Horacio Ferrer–”, *El colombiano*, 27 de junio de 1983; reproducido en *Moriré en Buenos Aires. Vida y Obra de Horacio Ferrer* Manrique Zago Ediciones, Buenos Aires, 1991; t. III, p. 511. en E. Pellejero, *op.cit.* p.154

32 Cf. “De todas las artes sociales elijo al tango”, entrevista de C. Ulanovsky, *Clarín*, Buenos Aires, 13-5-1984. en E. Pellejero, *op.cit.* p.158

*“Como su vida se podía resumir en un solo tango, un tango muy porteño y muy triste, “no porque yo sea triste”, aclaraba. “Al contrario, soy un loco de la guerra, soy un loco lindo, me gusta divertirme, me gusta tomar vino, me gusta comer bien, me gusta la vida, así que mi música no tiene por que ser triste. Mi música es triste porque el tango es triste. El tango tiene raíces tristes, dramáticas, sensuales a veces, religiosas, tiene un poco de todo (...) El tango es triste, es dramático, pero no pesimista. Pesimistas eran las letras de antes, totalmente absurdas...”*³³

Tanto los tangos de Ferrer como los clásicos interpretan una ponencia de la dura realidad. Pero no buscan la simple anécdota triste, sino que intentan mostrar la esencia misma de esta tristeza, su estrato filosófico y cómo chocan con sus convicciones morales y sentimentales. También ambos intentan cambiar esta realidad. Los antiguos tratan de hacerlo de lleno, ensalzando valores muy altos que suelen chocar con la realidad, llamando a la cordura, aquí radica su profundo sentimiento de fracaso. En cambio los tangos de Ferrer intentan cambiar al mundo desde lo pequeño, no busca cambiar la realidad de un golpe, si no que va de a un hombre por vez. Ferrer busca ir contra lo que detiene al hombre, lo que impide que este cambie la realidad, que luche, el verdadero enemigo de Ferrer es la angustia y la desesperanza. Los tangos antiguos escupían esa angustia, se quejaban. Los tangos de Ferrer se la aguantan, no buscan abrir la herida sino que buscan donde ya no parece haber nada, la esperanza. La novedad en Ferrer es justamente eso, la esperanza.

Podemos ver en su poesía la lucha entre la esperanza y la realidad, muchas veces desaparece, porque la realidad desborda por lo general a la esperanza. Por eso sólo se encuentra en sus versos, cuando ya se ha tocado fondo y sólo se puede subir, cuando ya no queda nada, solo lugar para la esperanza. Cuando todo parece inútil y parece que no hay salida, la única salida es la ella, ese es el mensaje de sus tangos.

El amor ocupa un lugar muy especial en la poética de Ferrer, debido a que éste es el que le abre el camino a la esperanza. Donde parece no haber lugar para la esperanza es cuando llega el amor y le abre el paso a esta. Ante el amor todo pierde sentido, se niega de algún modo la realidad, nos desinhibe de ella, nos hace perder conciencia de ella y esto hace posible la esperanza. Así pues en sus poemas el amor está íntimamente relacionado al delirio, a la locura. Este es otro elemento de gran importancia, solo hace falta recordar “Balada para un Loco” para caer en cuenta de ello. En sus tangos la razón se escapa y se vuelven locos. La locura es el arma que nos permite escapar de la tristeza y dar a luz a la esperanza. De este modo el amor se convierte en la experiencia liberadora por excelencia y la única vía para la salvación. El se refiere al amor en el sentido más amplio de la palabra, no sólo al amor romántico; es así que podemos ver que su obra tiene una reminiscencia cristiana.

La fe se hace presente en sus creaciones como sinónimo de la esperanza. Esta es parte de la vía hacia ella; en su movimiento la fe la hace posible. En uno de sus tangos “El Flaco de la Bicicleta Blanca” bien se expresa esto. En él se narra la historia de un personaje extraño, que montado sobre su bicicleta blanca (no menos extraña e incomoda) recorre la ciudad por la noche liberando una cola fosforescente que suscita los mas insólitos milagros. Justamente el milagro es lo propio del movimiento de la fe y lo que hace fuerte a la esperanza. “Este se hace presente como hecho cotidiano, y para los protagonistas de sus tangos es lo único que existe como expresión transitoria de la realidad, todo lo demás es prescindible.”³⁴

Los milagros y la fe surgen del propio Dios, el cual también está muy presente en su obra. Pero el Dios de Ferrer no es lejano y ajeno al mundo, sino que casi roza la herejía. La posición de Ferrer ante Dios no es de queja, este se apiada de él. Este Dios que está muy cerca de los hombres, tan cerca, que si se sabe ver se lo puede encontrar entre nosotros, puesto que esta hecho con lo mejor de todos. El Dios de Ferrer es humano, tanto que mete la

33 A. Piazzolla, “Astor Piazzolla: Un tango triste, actual, consciente”, entrevista realizada en Julio de 1989, en Santiago de Chile, entrevistador: G Saavedra, en <http://www.piazzolla.org/interv/index.html#espanol> [21/1/2013]

34 Cf. H. J. Paz, “Horacio Ferrer”, en “Moriré en buenos aires”; tomo III, pág. 679. citado por E. Pellejero, *op .cit.* p.187

pata, se apasiona, se emborracha, llora. Es tanta su humanidad, que este suele aparecer en la figura de Cristo sugerida en sus personajes. Pero este Cristo no corresponde del todo con la figura del Cristo bíblico, puede ser cimarrón, vernáculo, ciclista o milonguero, anima a los hombres frente a las circunstancias de la vida. El Cristo de Ferrer apasionado, salvador pero a la vez loco en el sentido que él le da a la locura. Este Cristo se transfigura en los personajes de Ferrer que anteriormente eran ajenos al tango. Son personajes bizarros pero que hacen la diferencia, cambian la realidad para hacerle lugar a la esperanza. También son conscientes de su situación, saben que son ángeles, y esto los prepara para la incomprensión haciendo que nunca desistan en engendrar esperanza.

Los tangos de Ferrer buscan redimir a los tangos anteriores de su desesperanza, pero esto no quita que nos puedan parecer tristes. Estos pueden hacernos acordar a nuestra irremediable cordura generándonos tristeza. Tampoco viene a darnos razones para creer ni argumentos para abandonarnos a esperar, simplemente nos desafía a cruzar una línea, la línea de la esperanza y la redención. Tanto Piazzolla como Ferrer tenían una visión en común y una meta, la de renovar el tango el cual estaba cayendo por su propio peso. Ya la Buenos Aires de la segunda mitad de siglo no era pesimista y había ampliado sus horizontes culturales, el tango debía cambiar como había hecho Buenos Aires. La inclusión de nuevas formas culturales y de un sentido más optimista no era solo un estilo, sino, una necesidad del tango.

C) Sus otras obras.

Piazzolla y Ferrer han tenido una extraordinaria producción juntos, la cual está formada aproximadamente por treinta y nueve composiciones. La primera fue “María de Buenos Aires”. Luego de ella no volvieron a trabajar juntos en una obra para la escena, salvo “El Pueblo Joven” que es un oratorio compuesto para ser representado en forma de concierto. Mas allá de esto, cada uno por su cuenta ha realizado otras producciones para la escena, en el caso de Piazzolla desde la música, y en el caso de Ferrer desde la escritura.

La primera aproximación de Piazzolla a la escena fue como arreglador de la música de “El Patio de la Morocha”, un sainete lírico compuesto por Anibal Troilo y Cátulo Castillo en 1953. En este se cuenta la historia de la Morocha, una joven porteña hija de un representante del partido conservador, y Martín un dirigente obrero. Ambos están enamorados pero su amor se hace complicado debido a las diferencias del padre de la Morocha con Martín y por que el padre de la Morocha la prometió a un hombre mayor para financiar su campaña política.

Piazzolla también compuso la música para varios ballets y obras coreográficas. Estos son:

1953: “Tango Dramático para Trece Instrumentos”. Para el ballet de Ana Itelman

1959: Música para el ballet de Juan Carlos Copes.

1966: “El Campeón”

1987: “The Rouge Dancer and the Cyclical Night: Tango Apasionado”. Obra coreográfica de Graciela Danielle.

1989: “Dangerous Game” Obra coreográfica de Graciela Danielle.

También realizó la música para algunas obras de teatro. La primera fue Melenita de Oro en 1965, obra de Alberto Rodríguez Muñoz. Luego en el 88 escribió la música para “Song d’une Nuit d’Ete” (Sueño de una Noche de Verano) puesta en escena sobre la obra de William Shakespeare en París por el director Jorge Lavelli. En 1989 compuso la música para “Familia d’Artistas” de Kado Kostzer estrenada en París, la que está basada en la vida de la familia de artistas Martinoli. Astor también se destacó por la composición de un gran número de obras para cine.

La primera aproximación de Horacio Ferrer al teatro como creador fue con la escritura y el estreno de su primera pieza teatral llamada “El Tango del Alba”. Esta escrita en verso romance y con música del mismo autor, fue estrenada en el Teatro Circular de Montevideo en 1961, con la dirección y colaboración de Hugo Mazza. “Esta fue vapuleada por la crítica desde el punto de vista teatral y elogiada desde el punto de vista del lenguaje”³⁵

35 Cf. H. Ferrer, entrevistado por F. Pigna en el programa “¿Qué Fue de Tu Vida?”, Canal 7, el 03/09/2010.

En el 2007 Ferrer publicó un libro titulado “Teatro completo: María de Buenos Aires y otras obras”. Es curioso que en este libro no figure la obra arriba citada y que muchas de las obras publicadas en el libro se traten más de oratorios y suits poéticas que de obras de teatro, de todos modos también cuenta con obras de género operístico. Resulta raro la inclusión de algunas de estas obras en el libro, debido a que se puede ver por sus escritos y sus entrevistas que parece conocer bien los distintos géneros artísticos; en todo caso habría que preguntarle que consideración tiene él sobre lo teatral. Por respeto al autor enumerare todas las piezas que componen este libro haciendo hincapié en las que considero que tienen un contenido más teatral o escénico.

La primera obra que encontramos en el libro es “María de Buenos Aires” (1968), como este trabajo trata sobre la obra no haré más que mencionarla. La versión que se encuentra publicada en el libro tiene las dos escenas originales que fueron retiradas durante la puesta original y el cuadro 3b que escribió posteriormente. En segundo lugar se encuentra “El Pueblo joven” (1971) un oratorio para orquesta y cantante, escrito por él y por Piazzolla por un encargo de la televisión alemana. Este habla sobre un pueblo, compuesto por seres fantásticos y mitológicos, que viven en cuevas en las profundidades del Río de la Plata.

La siguiente obra es el “Oratorio Carlos Gardel” (1975) con música de Horacio Salgan, que es un homenaje a Gardel. Luego aparece “Loquita Mía: Veinte Piropos para Danza” (1978) está compuesta por una serie de poemas rítmicamente concebidos para ser danzados. Estos poemas son piropos para una bailarina que representa al personaje de “(...) una muchacha bohemia, enamorada y sensual (...)”³⁶. “París-Tango: Poème Choral”(1999) lo obra que le sigue, es una pieza para concierto con música de Juan José Mosalini, compuesta para cantante y recitante, en español Argentino y Francés y habla de la relación entre Buenos Aires y París. La siguiente pieza que figura en el libro es “Suite de Pablito el Pintor”(2001) la cual es una serie de poemas con música de Yaco González, en el “estilo” y en honor a Pablo Picasso.

“Dandy: El Príncipe de las Murgas” (2004) es la primer pieza que figura en el libro que corresponde indudablemente al género dramático. Se trata de una ópera en dos actos con música de Alberto Magnone. Esta composición con estética murguera y basada en la obra de William Shakespeare, “Hamlet”. Sigue al pie de la letra el argumento de Hamlet pero con personajes y ambientes del carnaval de Montevideo. De este modo Dandy es el hijo del rey del carnaval Dandy I y en lugar de habitar un castillo lo hacen en el conventillo real. Está escrita en verso, pero a diferencia de “María de Buenos Aires” contiene un lenguaje más abierto y comprensible, con un menor y más sencillo uso del lunfardo y de algún modo emulando el estilo de escritura de Shakespeare. Es netamente dramática y organizada en actos y escenas.

La obra que le sigue también es un ópera, titulada “El Rey del Tango en el Reino de los Sueños” (2007), con música de Raúl Garelo. Narra la historia de un ex músico de Rock and Roll que en el presente de la obra trabaja en una tienda de discos como asesor. Por esas cosas del destino, casi por casualidad, llega al tango el cual lo enamora y obsesiona. Es así que por las noches, y muchas veces en voz alta, sueña con que es el rey del tango, la más importante y prestigiosa figura de este género de todos los tiempos”³⁷. Del mismo modo que “Dandy” está escrita en verso con un lenguaje fácilmente comprensible, es completamente dramática y se divide en dos actos y varias escenas por acto.

La siguiente pieza, aunque no se trate de una obra de teatro en sí misma, tiene un carácter dramático. Se titula “Diálogos de Poeta y Bandoneón” (2006) y como el título lo indica se trata de una pieza donde el poeta le habla al bandoneón y éste le responde con su música. El texto cuenta con didascalias donde se acota lo que debe comunicar el instrumento, por ejemplo: “(Se expresa con clima meditativo)”³⁸. Aquí el poeta habla sobre el

36 H. Ferrer, “Teatro completo: María de Buenos Aires y otras obras.”, p. 185

37 Cf. ídem, p. 423.

38 Ídem, p. 485.

bandoneón y lo indaga.

Luego aparece otra opera titulada “Malvina Luna: Mujer de Tres Siglos” (2005) con música de Juan Carlos Cuacci. A continuación, a modo explicativo de la obra, transcribiré algunos fragmentos de lo que dice Ferrer sobre ella:

“Soñaba entonces con un personaje femenino que fuera algo así como la versión mujer del enamorado iluminado de “Balada para un Loco””³⁹

“(…) Malvina nace en 1896, y vive hasta el 2001, también heredera de Tatiana al ser actriz y cantante, y de la bohemia porteña, al haber vivido en París.

Esta naturaleza de mujer artista y muy Argentina, por los hechos que se van develando con el paso del tiempo y de las escenas, se enriquece súbitamente por el contorno de los personajes que la rodean. Su padre viudo, el hermano bueno, alcohólico e indolente, el novio de Malvina primo Francés diez años menor que ella, el quiosquero hijo de Italianos, que alquilándoles el garaje le permite sobrevivir a la familia Luna, el cartero payador enamorado de ella, el joven poeta de barrio que se hace llamar el Baudelaire porteño, y los caracteres de fantasía como la alondra, una chica que se ha peleado con el amargo mundo y se va a vivir a las azoteas de Buenos Aires, la mancha de humedad que resulta la confidente principal de Malvina durante su auto exilio en la casa paterna, el ñandú que no habla sino cuando canta, y los sobrinos nietos que quieren quedarse con la casa, banda porteña que al compás de su cruzada por la ciudad, de Villa Devoto a la Recoleta, por un mensaje que su padre le ha dejado en el mausoleo familiar.”⁴⁰

La obra respeta las características de las óperas arriba citadas.

Las dos últimas obras que aparecen en el libro son suites al modo de “Suite de Pabillito el Pintor”, la primera se titula “Tango Suite Manuel de Falla” (2006) con música de Loen Sujatovich. La segunda se titula “Tango Suite de Pablo el Poeta” (2007) dedicada a Pablo Neruda también con música de Loen Sujatovich.

39 Ídem, p. 493.

40 Ídem, p. 495

1.2 La obra:

A) El Género.

Delimitar a “María de Buenos Aires” dentro de un género preestablecido es complicado, debido a que por sus características no encaja en ningún. La obra está estructurada como una serie de cuadros cerrados, los cuales gozan de cierta independencia: cada uno podría ser representado por separado y de todas maneras lo comprenderíamos y disfrutaríamos, y a la vez estos cuadros están unidos por una pequeña historia en común. Otra característica llamativa de la obra es que los personajes no tienen diálogos en el sentido estricto de la palabra, rara vez intentan comunicar un mensaje directamente a otro personaje y en el caso de que así sea, este nunca le responde directamente al otro. En cambio recitan o cantan poemas en los cuales se nos relata la historia de María de Buenos Aires, o bien se expresan pensamientos o sentimientos de lo sucedido en la historia. Esto nos habla de que desde el punto de vista literario, la obra poco tiene que ver con lo dramático, que es propio del teatro y por lo cual esta aleja de los géneros tradicionales del teatro musical.

Lo propio del drama es la acción, en la acción no se relata sino que se muestra a partir de diálogos entre los personajes que son representados por actores. Esto no se cumple en María de Buenos Aires: en pocas ocasiones un personaje se dirige a otro al hablar y rara vez se representa lo que se está diciendo. De esta manera podríamos decir que la obra poco tiene que ver con lo dramático, mas bien se acerca a lo lírico. El género lírico se refiere a la expresión subjetiva de quien habla, de sus sentimientos, de cómo el mundo exterior lo afecta, y generalmente se expresa en verso. Sin duda en muchos pasajes de “María de Buenos Aires” podemos encontrar poemas líricos, pero sin embargo también hallamos arias en que los personajes nos narran la historia de María, acercándose también al poema narrativo. Lo que podemos decir con toda seguridad es que “María de Buenos Aires” es un largo poema, recitado por distintos personajes, es acompañado por la música, y en el cual se mezcla canto con recitado.

Al morir María y ser condenada su sombra a vagar por Buenos Aires esta le escribe una carta a los árboles y a las chimeneas de la ciudad, en la cual les cuenta como se encuentra ante su nueva condición. Esto bien nos sirve de ejemplo para mostrar el lirismo en la obra, he aquí un fragmento:

*“Todo paso como sabrán... Que estoy de luto por mi
propio recuerdo. En tanto les escribo
con la ternura al hombro y llena de esa sola mala palabra
que no se cómo se dice; sale,
otra vez, el sol para apedrearme el miedo con unas
migas de su dulce desayuno, como
aquel que tira tres pelotas por veinticuatro la cara
ensangrentada de la infamia.”⁴¹*

También, como ya dijimos, encontramos áreas que se acercan al poema narrativo, en las cuales se nos narra hechos de la historia. Un ejemplo claro esta en “Balada Renga para un Organito Loco” en la cual El duende, La Voz de un Payador y las Voces de los Hombres que Volvieron del Misterio nos relatan la infancia de María y también nos comentan sus sentimientos y opiniones sobre dichos sucesos. Pero no lo hacen conversando entre ellos, sino que se turnan para decir el poema que es solo uno. En este caso el Duende dice:

⁴¹ H. Ferrer, “María de Buenos Aires”, parte 2, cuadro 11: “Carta a los Árboles y a las Chimeneas.”

*“Y dos angelotes de la guarda parda, dos raros palomos
que andaban de trote por la orilla
ñata, trajeron –llorando- a la Niña en el lomo.
En la cal mulata del ultimo muro, plegando de pena las
alas de lata, grabaron su nombre:
María, con balas morenas. De arena y de frió le hicieron
Los días, ¡tan duros! Y, a espaldas
del río, allá donde el río se junta a la nada, con una
pregunta bordada en la falda, la Niña
María creció en siete días.”*⁴²

Pero no hemos de olvidarnos que estamos hablando de una obra hecha para ser representada. Aunque por sus características no parezca fácil, algún estrato dramático debe tener. Por su forma la obra le da una inédita libertad al director que pretenda representarla en escena. Podrá prácticamente decidir qué sucederá arriba del escenario (siempre y cuando respete la estética de la obra), el texto de esta manera tiene una dramática abierta. Sin embargo posee pasajes en los cuales se nos sugiere cierta dramaturgia. Por ejemplo entre las pocas didascalias que tiene el al principio de ciertos cuadros y sobre todo en los instrumentales, algunas sugieren una acción escénica, aunque por lo general dando pocas precisiones de ésta. Las nombradas didascalias son:

*“(María, tal como lo presagia el Porteño Gorrión con Sueño, se marcha de noche de su barrio y atraviesa,
silenciosa y alucinada, la ciudad.)”*⁴³

*“(El Duende se bate a duelo con el bandoneón.)”*⁴⁴

*“(Ya sepultado el cuerpo de María, comienza el largo vía crucis de La Sombra de María. Deambula,
perdida, por Buenos Aires)”*⁴⁵

*“(Las tres Marionetas Borrachas de Cosas salen junto con sus compinches del mágico bar para llevarle de
parte del Duende a la Sombra de María el milagro de la fecundidad. Una sinfonía de marionetas, angelitos
de barro cocido, chaplines, murguistas, dicepolines gana enloquecida la calle de Buenos Aires, Buscando el
germen de un hijo para la Sombra de María.)”*⁴⁶

Dentro de la poesía del texto podemos encontrar algunas referencias aisladas de acciones y lugares que se representan en escena, sugiriendo tenuemente cierta dramaturgia. Por ejemplo en el cuadro 6 “Poema Valseado”, María dice:

*“Y el bandoneón tiene una bala en el aliento
para gritar mi muerte al son de un solo tiro...”*⁴⁷

Esto nos indica que inmediatamente después de que María diga estas palabras el bandoneón disparara a María. A continuación de esto el Duende se bate a duelo con el bandoneón, diciéndole lo siguiente:

42 Ídem, parte 1, cuadro 3: “Balada renga para organito loco”

43 Ídem, cuadro 5: “Fuga y Misterio”

44 Ídem, parte 1, cuadro 3: “Tocata Rea”

45 Ídem, parte 2, cuadro 10: “Tango del alba”

46 Ídem, cuadro 14: “Allegro Tangabile”

47 Ídem, parte 1, cuadro 6: “Poema Valceado”

*“(...) te voy a hacer un tajo triunfal, de lado a lado,
para que mueras triste, gritando de parado(...)”*⁴⁸

y así se indica que el duende mata al bandoneón.

En el “Miserere Canyengue” las Voces de Ladrones Antiguos anuncian la entrada de María:

*“La Niña a llegado...La Niña cayó:
¡daremos un cántico en Clave de No!”*⁴⁹

En el “Área de los Analistas” la acción escénica es levemente sugerida por distintos medios. En este sentido aquí la música es determinante, tiene un carácter circense y esto sumado a la invitación de los Analista para entra a ver el “circo” nos sugiere que estamos en uno. Aquí el poema también insinúa una acción escénica:

*“Que pongan un decorado
con trapecios de tiniebla,
que la niña hará su salto
Vestida de memoria negra.
Y el Analista Primero
le pide cuatro piruetas.”*⁵⁰

También se podría interpretar que se trata de una acción metafórica, pero de todos modos se lo puede tomar como la sugerencia de una acción a representar en el escenario.

En la “Romanza del Duende” el personaje hace referencia a que está en un bar y sus compañeros, las Marionetas Barrocas de Cosas, bien dicen que están haciendo en este bar:

*“Desde que esta copa el Duende,
por triste, se esta fajando,
Tres Marionetas Borrachas
De Cosas, lo acompañamos”*⁵¹

Aunque difícilmente podamos considerar al texto de “María de Buenos Aires” como de género estrictamente dramático, hemos podido demostrar que contiene ciertos elementos dramáticos que ayudan a su representación.

Tanto Ferrer como Piazzolla eran conscientes de que su obra estaba por fuera de los géneros escénicos preestablecidos; esto es relatado por Ferrer, en un diálogo transcrito por él, entre su persona y Piazzolla:

“-¿Qué es esto?”

48 Ídem, Cuadro 6: “Tocata rea”

49 Ídem, cuadro 8: “Miserere Canyengue”

50 Ídem, parte 2, cuadro 12: “Área de los Analistas”

51 Ídem, cuadro 13: “Romanza del Duende”

-Qué se yo. Por ahí tiene algo de oratorio, por allá algo de cantata. Pero no es ni lo uno ni lo otro. Comedia musical, tampoco. Opera, menos que menos.

-Tengo una idea. Mira: no es ópera, desde luego. Pero como opera quiere decir “obra”, y lo que nosotros hemos propuesto es una obrita, lo podríamos llamar operita.” ⁵²

Por lo tanto lo que se propusieron hacer es una pequeña obra, la que denominaron “Operita”. Pero lo que nos debemos preguntar es si esta “Operita” pertenece a lo teatral o no. La respuesta a esta incógnita dependerá de qué consideremos como teatro. Durante muchos años una gran cantidad de críticos han debatido sobre la esencia de lo teatral sin llegar a un acuerdo. Por lo tanto para responder a esta pregunta daré mi opinión sobre qué es el teatro. Para que exista teatro se debe dar la unión de tres elementos: el más importante es la presencia del público, el segundo es la presencia de los actores y el último es la existencia de algo a representar por los actores. Lo propio del teatro es la representación frente a un público. Por lo único que podríamos decir que “María de Buenos Aires” no pertenece a lo teatral es por la ausencia de una dramaturgia en el sentido más estricto de la palabra, porque su texto no pertenece estrictamente al género dramático. Mas allá de ello, como hemos visto, el texto tiene algunos elementos dramáticos que ayudan a su representación y aunque no sea un texto estrictamente de este género, su exposición es posible. Por lo tanto “María de Buenos Aires” podría ser representada como un concierto, como un oratorio, como un show de tango, pero también como obra de teatro, siempre y cuando se represente dramáticamente. Con esto nos referimos a que para pertenecer a lo teatral, los actores deberán expresar el poema no como simples cantantes y recitadores, sino que interpretarán, jugarán a ser, o mejor dicho, serán los personajes, la palabras tendrán que ser acompañada con su acción, la que en este caso, saldrá en gran parte de la imaginación de la compañía teatral en cuestión.

Sin embargo, esto no quiere decir que “María de Buenos Aires” pueda llegar a ser una ópera o una comedia musical. Aunque tiene elementos comunes como el uso de la poesía y la música que acompaña a la historia, distintos personajes, solistas, coros que recitan, que se represente en un escenario y que cuente una historia, las cosas que la alejan de estos géneros son más que las que las acercan, pues no respeta sus convenciones. En primer lugar el modo en que se cuenta la historia, en la ópera y en el musical se hace de un modo más dramático. En la ópera la historia tiene una linealidad que no tiene María de Buenos Aires, el musical se acerca un poco más en este sentido puesto que no es raro que algunos se estructuren en cuadros cerrados, sin embargo el musical no suele ser tan onírico. En la ópera el narrador nunca tuvo un lugar tan importante en la historia y tampoco es común en este género que la protagonista muera en la mitad de las historia, por lo general lo hace al final. Tampoco podemos decir que María fue pensada como un oratorio o cantata, debido a que en la puesta original contaba con elementos visuales ajenos a estos géneros.

Desde el punto de vista del texto tampoco sugiere que pertenezca a estos géneros, pues se sugieren acciones a representar, algo que no encaja dentro del oratorio y la cantata. En sentido técnico la instrumentación es diferente que en la ópera, aquí hablamos de una instrumentación pensada desde el tango, y que también innova con la presencia del tango-danza. En pocas palabras, se podría decir que busca mezclar lo mejor de dos mundos, lo mejor de la música culta con la popular y lo mejor de la danza contemporánea con el tango-danza (recordemos que la música de Piazzolla no es compatible con la danza tradicional de tango). Aunque la experiencia de una nueva “Operita” no se repitió luego de Piazzolla y Ferrer, ésta sentó las bases para lo que luego se llamó ópera-tango, la cual es una ópera pero con música de tango, generando esa fusión tan propuesta por Piazzolla.

En síntesis, la creación de Ferrer y Piazzolla no se puede encuadrar en ningún genero más que en si misma, es única en su género, y la mejor manera de denominarla es como lo decidieron hacer sus autores (aunque por ahí no sea la más exacta). Estamos ni más ni menos que frente a una “Operita”.

52 H. Ferrer, “El Libro del Tango: Arte Popular de Buenos Aires”, Tomo 1, P. 672.

B) La época en que esta ambientada.

Al comienzo del libreto se aclara que la acción se desarrolla a comienzos del siglo XX. Sin embargo durante el transcurso de la obra no hay ningún elemento que marque una temporalidad definida. De todas maneras la obra no podría ambientarse en cualquier momento histórico sin modificar el libreto, debido a que en éste se nombran elementos pertenecientes a cierta modernidad, pero que no marcan estrictamente una época determinada. En la obra se nombra y se hace referencia constante a que la acción transcurre en la ciudad de Buenos Aires, por lo cual no pondría estar situada en una época anterior a la existencia de la ciudad. También se nombran elementos de relativa antigüedad que siguen vigentes en nuestros días, pero que en su mayoría fueron inventados en las cercanías del siglo XX. Por ejemplo algunas armas de fuego, se hace referencias al ferrocarril, a los subterráneos, a camiones, a cámaras de televisión, a colectivos, a edificios de treinta pisos y al hormigón. Por lo tanto la obra podría ser ambientada tanto en la época sugerida por el autor como un una época mas moderna y próxima a nuestros días. Lo que no se podría hacer, sin modificar el texto, es ambientarla en una época posterior a lo anteriormente nombrado. Se podría encuadrar también, por su imprecisión temporal y por su carácter poético en una época indeterminada, sin dar dentro de la puesta ninguna señal concreta de época específica.

C) Estructura.

“María de Buenos Aires” tiene una estructura casi simétrica. La obra está dividida en dos partes, cada una tiene ocho cuadros y cada uno de ellos su respectivo nombre. Estos cuadros gozan de cierta independencia, aunque en su conjunto forman una unidad. Dentro de cada parte hay dos piezas íntegramente instrumentales. La primera pieza instrumental está ubicada en el segundo cuadro de cada parte, en el caso de la segunda canción instrumental de cada parte esta simetría no se respeta, en el caso de la de la primera parte está en el cuadro cinco y en el de la segunda parte se ubica en el cuadro catorce. Desde el punto de vista argumental también hay cierta simetría entre las dos parte, ambas comienzan y terminan de modo similar. En el comienzo de las dos partes el Duende anuncia la entrada de María, y en el final de cada parte se realiza una ceremonia por María: en la primera por el paso de María a la muerte y en el segundo por su renacimiento.

Esta simetría parece ser adrede: en un comienzo la obra tenía dieciocho cuadros y luego se le quitaron dos de cada parte. También vale la pena mencionar que posteriormente se le agregó un cuadro 3 B , debido a que el autor sentía la necesidad de que María se presentara a ella misma en la obra, este se llamo “Yo Soy María”. Finalmente, como referencia para este punto, pondré un índice de la obra.

Primera parte:

- 1- Alevare
- 2- Tema de María (instrumental)
- 3- Balada Renga para un Organito Loco.
- 4- Milonga Carriaguera.
- 5- Fuga y Misterio (instrumental)
- 6- Poema Valseado
- 7- Tocata Rea
- 8- Miserere Canyengue de los Ladrones Antiguos en las Alcantarillas

Segunda parte:

- 9-Contramilonga a la Funeral por la Primera Muerte de María.
- 10-Tango del Alba (instrumental)
- 11- Carta a los Árboles y a las Chimeneas.
- 12-Aria de los Analistas.
- 13-Romanza del Duende.

- 14-Allegro Tangible (Instrumental)
- 15-Milonga de la Anunciación.
- 16-Tangus Dei.

D) *Secuencia y Progresión Dramática de la Obra.*

Como ya hemos mencionado más arriba la obra carece de una estructura dramática en el sentido estricto de la palabra o por lo menos esta es muy pobre. Sin embargo el texto narra una historia que sirve como pauta para la representación y como ya dijimos, incluye algunos elementos dramáticos. Esta historia que delimitara la representación dramática de la obra ha sido interpretada de distintos modos, debido a su carácter poético-simbólico. Entre las interpretaciones más comunes encontramos que la historia representa la trayectoria misma del tango; “Su nacimiento, su infancia, su adolescencia multicultural en los suburbios portuarios y burdeles de Buenos Aires, su adultez en el resplandor de los night clubs y cabarets de la ciudad, su humillación, decadencia y muerte como paria, y eventualmente su gloria y renacimiento asegurador de su inmortalidad como tango nuevo.”⁵³ También se ha dicho que la obra simboliza la historia de Buenos Aires, su primera fundación en 1536, su destrucción por las fieras y los aborígenes, y su renacimiento o segunda fundación en 1580. Otra interpretación que se ha hecho de la obra es que narra alegóricamente la historia artística de Piazzolla, quien se inicia en el tango, luego, se desarrolla como músico de tango en el centro de Buenos Aires, después lo abandona y finalmente vuelve a él con un carácter completamente renovador. Estas son las principales interpretaciones que se hicieron entre varias otras, pero podemos notar que entre ellas el factor común, está íntimamente relacionadas debido a que la historia de la ciudad esta estrechamente vinculada con la historia del tango y a su vez la historia de Piazzolla esta relacionada con la historia del tango por su carácter renovador. Sin embargo la obra no representa directamente la historia del tango y de la ciudad, juega entre la tradición y la contemporaneidad de su época, por lo que se expresa de un modo metafórico o simbólico.

Mas allá de toda interpretación la historia de “María de Buenos Aires cuanta un relato de iniciación de la protagonista, con una estructura de viaje.”⁵⁴ Lo hace valiéndose de argumentos arquetípicos. En primer lugar, lo hace inspirándose en un argumento típico y tradicional del tango como es el de “Milonguita”, en el cual la protagonista es una chica de clase baja que vive en los suburbios y atraída por el glamour de los cabarets del centro de la ciudad decide dejar su barrio; Allí se prostituye y termina muriendo sola de tuberculosis. La gran diferencia entre Milonguita y María es que de esta última se apiadan los personajes, en cambio a Milonguita se la culpa de su situación y no se la perdona. Esto muestra una visión nueva de tan típico argumento. Esta línea argumental esta presente solo en la primera parte de la obra, en la segunda sigue Ferrer por su cuenta y se aleja por completo de los argumentos típicos de tango, quizás para poder redimir a la María-Milonguita. El otro argumento arquetípico que se hace presente en la obra es más de tinte religioso. Ferrer se basa en la historia de Cristo para contra la redención de María, su nacimiento, su muerte y resurrección, su vía crucis, de este modo la protagonista es una suerte de Cristo profano y la obra toma un color de auto sacramental del tango. Esta historia, relatada por los personajes, será la base para todo lo que suceda en el escenario. Por este motivo, a continuación, relataré los hechos más significativos del argumento para la acción dramática:

La obra comienza con el personaje del Duende invocando a María en un poema. Esta responde al llamado y se hace presente en una canción de tango sin letra, “el tango es el lenguaje de María (...)”⁵⁵ En el cuadro siguiente aparece nuevamente el duende con un Payador y Los Hombres que volvieron del Misterio (que le hacen de coro al Payador), presentan al personaje de María y nos cuentan un poco de su niñez. Cuentan del barrio del que proviene (donde no pasa la esperanza), de que nació un día que estaba borracho Dios, de cómo dos angelotes

53 U. Krämer, “Armonía y forma en María de Buenos Aires de Astor Piazzolla”, en AAVV “Estudio sobre la obra de Astor Piazzolla”, O. García Brunelli (comp.), p.146.

54 Cf. C. Molina Fernández, “Musica y plabra, La poetica del tango en María de Buenos Aires,” en “Anuario de estudios filológicos” Vol: XXVI, P. 254.

55 H. Ferrer, “María de Buenos Aires.”, Primera Parte, Cuadro 2: Tema de María.

de la guarda parda la rescatan del río y se cría a sus espaldas, donde crece en siete días, de que vive en soledad, que es Diosa y atorranta, que las viejas del barrio la insultan y que ella es “de olvido entre todas las mujeres”⁵⁶. Estos personajes se retiran y aparecen María y el Porteño gorrión con sueño, que hace las veces de oráculo y de enamorado de María. Nos cuenta que desde el principio ella estaba condenada a vivir esa vida, que los hombres se abusaban de ella y que él es el único que la quiere y desea de verdad, pero María lo rechaza. Entonces él empieza a contar su futuro: ella abandonará a él y a su barrio para ir hacia la ciudad. En el viaje los camioneros se aprovecharán de ella, dos hippies la insultarán con milagros, las prostitutas la atacarán y perderá todo su asombro. A pesar de sus predicciones María lo vuelve a rechazar y se va a atravesar la ciudad. En su viaje se encalla en un bandoneón que la convierte a la vida oscura. En este cuadro ella canta que se siente identificada con el instrumento, que le insufló sur (Tango) y norte (lo extranjero) en la garganta. El bandoneón conquista a María y la prostituye, él es su proxeneta. María se convierte esencialmente en su trabajo, siente la necesidad de él, pero a la vez nota que éste la marchita y sabe que está condenada a él. Cuenta que decide marcharse pero al hacerlo no oye al bandoneón que la llama, el cual termina matándola de un tiro. Esto produce la bronca del Duende, el cual va a enfrentar al bandoneón. El Duende le recita un poema en el que lo describe como malvado, estafador y vulgar, lo insulta y lo pone en evidencia a él y a sus secuaces. Termina asesinando al bandoneón. La acción se traslada a las alcantarillas de la ciudad, suerte de inframundo, donde se encuentra el Ladrón Antiguo Mayor, los Ladrones Antiguos y las Mandamás, los cuales preparan una sermonea macabra para María. Esta es el principio de la pascua cayengue de María, la cual, nos dice el Ladrón Antiguo Mayor, ya estaba escrita. Al llegar María el Ladrón Antiguo Mayor dice que la condena a que su sombra vague sola por la ciudad cargando sus culpas y siendo lacerada por el sol, a la vez que su cuerpo quedará sepultado allí abajo con su corazón muerto.

Luego de la muerte de María el duende recita un poema donde nos cuenta que muere por primera vez, nos describe como es su muerte, nos cuenta su funeral en el que la entierran en la borra de un café, y nos dice que ella llora por su muerte y que ese llanto es para ella el primero. Inmediatamente comienza el largo vía crucis de la Sombra María por la ciudad. En su condena le escribe una carta a los árboles y las chimeneas que la protegen del brillante sol. Cuenta que está de luto por su propia muerte y que está triste y desesperanzada por su condición. En su peregrinar asiste a una sesión de psicoanálisis en un circo psicoanalítico donde las piruetas y el show lo hacen los dolores del alma humana. En este ámbito intenta recuperar su identidad, pero no lo consigue puesto que no logra recordar, solo sabe lo que le contaron de su vida. Luego la acción se traslada a un mágico bar donde se encuentra el Duende con tres Marionetas Borrachas de Cosas. El Duende está bebiendo por el dolor que le genera el estado de María, la extraña y sabe que su felicidad está con ella, él está enamorado de María. Entonces decide mandarle un milagro con las Marionetas, que será un tango suyo que le insuflará vida a la Sombra de María, la cual tendrá un hijo el domingo gracias a este milagro. Así es como las marionetas, acompañadas de extraños personajes, salen del bar, ganando las calles de la ciudad, en busca de la Sombra de María y del germen de un hijo, para entregarle a ella el milagro de la fecundidad. En el cuadro siguiente la Sombra de María canta que las Marionetas le entregaron el milagro y cuenta con entusiasmo que está embarazada de un ser milagroso, el cual nacerá dentro de poco. Al llegar el domingo aparece el Duende y una Voz de ese Domingo, que nos anuncian el día, nos cuentan de sus características, de cómo es y de qué sucede en su transcurso. Luego las Amasadoras de Tallarines dicen que les tiemblan las manos, se nota en el ambiente que algo milagroso está por suceder. Tres Albañiles Magos se hacen presente para el nacimiento. El Duende nos cuenta que María se encuentra en el piso treinta del edificio en construcción más alto de la ciudad. El parto se sucede y es narrado por los personajes (principalmente por el duende). Se dan cuenta que el nacido no es un niño como pensaban, sino que es una niña y esa niña es la misma María que renace de su sombra. Entonces las Voces de los Espectadores interfieren en la escena reclamando saber si lo que sucede es principio o final, si la historia fue o será, si todo volverá a suceder. Entonces la obra concluye con un rezo entre la Voz de ese Domingo y el Duende, en el cual se da a entender que es muy posible que todo se repita otra vez:

*“UNA VOZ DE ESE DOMINGO
(Cantando)*

56 Cf. Idem, Cuadro 3: Balada renga para un organito loco

*Nuestra María
de Buenos Aires...*

*EL DUENDE
(Hablando)
De olvido eres entre todas la mujeres...*

*UNA VOZ DE ESE DOMINGO
(Cantando)
Nuestra María
de Buenos Aires...
EL DUENDE
(Hablando)
Presagió eres entre todas la mujeres... ”⁵⁷*

La historia relatada más arriba es la que pauta, desarrolla y organiza toda la acción escénica de la obra, a la vez que conecta y organiza todos los cuadros de la obra.

E) Lenguaje.

“María de Buenos Aires” fue escrita en español y habitualmente cuando es representada en países de habla extranjera se suele interpretar en su idioma original subtitulada en el idioma local. En otros casos las partes recitadas son traducidas al idioma local mientras que las partes cantadas se interpretan en español.

No es raro que un espectador, argentino o hispano parlante, luego de asistir a una función de esta obra salga desconcertado y pensando que no ha entendido nada. Esto se debe a que la obra está escrita de un modo poético con una gran cantidad de complejas metáforas que a primera vista son difíciles de descifrar. Hay tres características del lenguaje de la obra que dificultan la comprensión del texto: primero, contiene muchos términos lunfardos, de los cuales pueden ser comprendidos por un oyente familiarizado con el lunfardo actualmente en uso, pero algunas de las palabras lunfardas que se utilizan en el texto se encuentran en desuso en el lenguaje cotidiano, por lo cual sólo podrían ser comprendidas por alguien profundamente familiarizado con esta jerga. La segunda característica es que el texto emplea palabras, que aunque pertenezcan al idioma español y las encontremos en el diccionario, rara vez se usan en el lenguaje diario, tanto por pertenecer a un lenguaje más bien técnico o específico de alguna disciplina, como por estar simplemente en desuso dentro de la jerga diaria. Para entender todas estas palabras, sinceramente, hay que tener una riqueza lingüística muy amplia, la cual no todo el mundo posee. La tercera característica, una de las más típicas de la obra de Ferrer, es el empleo de palabras inventadas. Estas pueden ser comprendidas por cualquier persona atenta, algo lúcida y abierta a jugar el juego que propone este lenguaje. Algunas se pueden descifrar por el contexto y otras por hacer referencia a palabras ya conocidas, de este modo, por ejemplo, emplea un sustantivo como adjetivo. Ya profundizaremos sobre estas características más adelante.

La gran complejidad lingüística de la obra, aunque dificulta su comprensión, le aporta una magnífica sonoridad, un clima intenso y una originalidad inusitada. El mismo Ferrer fue criticado por lo complejo de la obra, por lo difícil de su comprensión, pero él mismo respondió a estas críticas diciendo “que él no escribe para ser entendido, sino que lo hace para, emocionar, para crear un clima y para transmitir otra cosa que lo que transmite un artículo periodístico.”⁵⁸ De este modo podríamos decir que en “María de Buenos Aires” Ferrer no busca comunicar por medio del significado semántico de las palabras, sino que busca transmitir su mensaje por medio de las sensaciones y sentimientos que las palabras producen en el espectador. El no quiere comunicar a la razón si no que busca hablarle a la parte más instintiva y sentimental del hombre. Esto no quita que el texto no pueda

57 Ídem, Segunda Parte, Cuadro 16: Tanguis Dei.

58 Cf. H. Ferrer, entrevistado por F. Pigna en el programa “¿Qué Fue de Tu Vida?”, Canal 7, el 03/09/2010.

ser comprendido y analizado de un modo racional, sino que Ferrer no ve esto como algo primordial en su escritura. De todas formas su argumento bien puede ser entendido, aunque sea parcialmente por un espectador con cierto nivel cultural, y la obra bien puede ser disfrutada, emocionar e involucrar al espectador aunque éste no logre comprender el argumento del todo. Igualmente es común que al interpretar la obra se le entregue un programa de mano al espectador donde se encuentra un resumen de la misma para que la pueda seguir de una mejor manera.

Como ya hemos mencionado más arriba la obra contiene una vasta colección de términos lunfardos. El Lunfardo y el tango son dos expresiones hermanas, tanto por el contexto histórico en el que fueron creadas, como por ser expresiones populares de la cultura rioplatense y porque el lunfardo es el lenguaje por excelencia del tango. La inclusión del lunfardo en la poesía de Ferrer nos demuestra su conciente deseo de pertenecer a este género y la convicción de mantener viva esta expresión tan característica y tradicional del tango, sin alejarse de su estilo renovador. Ferrer busca renovar el tango desde adentro manteniendo lo esencial del mismo. El lunfardo, al igual que el tango, nace en Buenos Aires a finales del siglo XIX y principios del XX, durante la gran ola inmigratoria. La gran mayoría de los inmigrantes que llegaban al país, gran parte provenientes de Italia y España, se asentaron en los arrabales porteños. Allí se mezclaron con los criollos, de los cuales muchos provenían de las provincias y las zonas rurales, que emigraban a la ciudad en busca de trabajo. De este modo los distintos lenguajes se fueron mezclando, los Argentinos aprendían las palabras de los Italianos que las pronunciaban como las escuchaban modificándolas, los Argentinos provenientes de las provincias aportaban términos indígenas o gauchescos que se acoplaban al lenguaje diario. De este modo se crearon muchas palabras, acepciones y modismos nuevos. Es así como se va creando un nuevo argot en la ciudad con influencias africanas, aimaras, mapuches, judías, hispano-gitanas, polacas, portuguesas, inglesas, francesas e italianas entre tantas otras. Al igual que el tango, el lunfardo en sus inicios fue propio de los prostíbulos y los barrios bajos, se lo identificaba con el crimen y la prostitución. En sus inicios era utilizado por los delincuentes como un lenguaje secreto para que la policía no pudiera comprenderlos. También se gestó entre los jóvenes y las clases trabajadoras más bajas que convivían en los arrabales. Con el tiempo fue haciéndose más común entre las clases medias, probablemente por la popularidad que gana el tango, convirtiéndose en la jerga popular rioplatense y en el modo de hablar propiamente porteño. Al lunfardo en sí mismo no se lo puede definir como un lenguaje, es más bien un léxico. Esta formado por sustantivos, adjetivos y verbos, pero no posee ni artículos, ni pronombres, ni proposiciones ni tampoco conjunciones propias. Con el lunfardo se pueden armar frases, como “hombre bacán”, pero si queremos formar una oración como “hombre bacán que me acamala” ya necesitaremos recurrir a palabras españolas. De este modo el lunfardo está compuesto por palabras que se incluyen en el lenguaje español como un localismo. A continuación daré algunos ejemplos del lunfardo dentro de la obra María de Buenos Aires:

En el cuadro tres los Hombres que Volvieron del Misterio dicen:

*“Tres clavos negros...Un día
que estaba **mufado** Dios”*

De este modo utiliza el término lunfardo mufado para decir que Dios estaba enojado.

En el cuadro ocho los Ladrones Antiguos dicen:

*“Con un antifaz de charol en la **jeta**(...)”*

Aquí utilizan el término jeta que en lunfardo significa cara.

En el cuadro trece las Marionetas Borrachas de Cosas dicen:

*“(...)los cantos que está amasando el Duende
Con el polen de este **estaño**(...)”*

Aquí por estaño se refieren a la barra de un bar.

De este modo y durante todo la obra podemos encontrar una gran cantidad de términos lunfardos.

Probablemente uno de los aspectos más vanguardistas de la poesía de Ferrer sea el uso de palabra inventadas. El empleo de estas palabras apócrifas no es exclusivo de su poesía, este recurso poético ya había sido utilizado de diversas maneras por distintos poetas, primordialmente por los poetas vanguardistas de la primera mitad del siglo XX, especialmente por los dadaístas (también lo utilizaron algunos poetas modernistas y surrealistas). Este recurso fue bautizado por el poeta mejicano Alfonso Reyes en la década del treinta como Jitanjáforas. Estas se caracterizaban por ser inventadas por el poeta y por carecer de un significado en sí mismas, sin embargo podían cobrar sentido o no en relación con el conjunto del texto. La función de estas Jitanjáforas radica más en la sonoridad de la palabra que en su significado semántico, de esta manera no buscan dirigirse a la razón, sino a las sensaciones y a las fantasías del lector. Surgen en la búsqueda de la musicalidad, en la poesía. También plantean un juego con el lector, el cual es desafiado a encontrarle un significado a las palabras. Este recurso a sido utilizado de las mas vastas maneras, tanto como simples onomatopeyas para sumarle una mayor musicalidad al poemas, como para darle un mayor misticismo, para jugarle una broma al lector, como también para crear palabras de un significado más profundo. En el caso de Ferrer estas aparecen camufladas entre otras de significado no tan conocido, como entre los términos lunfardos, con los cuales se confunden con facilidad. Aparecen en el texto con tanta naturalidad y criterio que no sería raro confundírselas con palabras perteneciente a un lenguaje existente. Su uso se debe más que nada a satisfacer las necesidades de la métrica y la rima en la poesía, pero las aprovecha al máximo, tanto en su sonoridad como para comunicar un significado más profundo o abierto al receptor. Aparecen en su obra de un modo tan natural y con un parecido tan grande al de algún tipo de argot que más de un autor se ha animado a decir que Ferrer ha inventado un “Neolunfardo”⁵⁹. Esta expresión es realmente arriesgada y probablemente inexacta, principalmente porque el lunfardo es un léxico que surge de una situación socio cultural e histórica, que difícilmente pueda ser equiparada con la creación lingüística de un solo poeta. Sin embargo es indudable la similitud de este lenguaje apócrifo con el lunfardo. Generalmente Ferrer construye estas palabras a partir de palabras ya existentes, modificándolas y muchas veces parte de palabras lunfardas, una de las particularidades por lo cual este se parece tanto al lunfardo. Por ejemplo, Ferrer emplea la palabra “curdato” que fácilmente podemos notar que proviene de la palabra lunfarda “curda” (borrachera). Del mismo modo modifica otras palabras del español como, “trasbarrioterá”, “mugrentera”, “Tristería”, “renoche”, etc. Este recurso de cambiar palabras también es propio del lunfardo (entre otros), sumado a que las palabras creadas por Ferrer buscan una sonoridad similar a la del lunfardo, su similitud es más que aceptable. Este vocabulario cobra significado no sólo por el contexto en que está usado sino también por las palabras a las que hace referencia; transforma, por ejemplo, el sustantivo noche en un adjetivo “nochetero”, también modifica palabras para exacerbar su significado como “reparturienta”, o lo hace para resignificarlas como con “transbarrioterá”, con la cual usa la palabra barrio y le agrega el prefijo trans para referirse al arrabal. A veces solo las modifica con un fin estético y sonoro, como por ejemplo, “porteñato” que utiliza en vez de porteño. En la mayoría de los casos como hemos visto con los ejemplos anteriores, estas palabras se explican por si misma, pudiendo ser comprendidas independientemente del contexto aunque este aporte a su descodificación. En otros casos emplea palabras que carecen de significado y solo las emplea por su sonoridad, como por ejemplo “rataplin y rataplon”, las cuales emplea como una onomatopeya. Este recurso, aunque no es propio del tango, Ferrer lo emplea respetando su estética, podemos notar cierto deseo renovación del lenguaje del tango pero manteniéndose dentro de su línea.

Otra característica notoria dentro del lenguaje de “María de Buenos Aires” es el uso extendido de vocabulario relacionado a lo sacro, a lo cabalístico y a lo fantástico. De este modo el autor busca reforzar una atmósfera ritual y crear un paralelismo entre la historia de María y la de la Biblia. Así podemos encontrar términos relacionados a la religión como, vía crucis, miserere, pascua, navidad, maitines, bendita, etc. También podemos

59 L. Benarós. “Tres Letritas del Tango Actual: Horacio Ferrer, Eladia Blázquez y Hector Negro” en AAVV, “La Historia del tango: Los poetas (3)” M. Pampón (Ed.), p. 3615.

encontrar por toda la obra números cabalísticos como, siete, nueve, trece, doce, etc. Se nombran brujas, duendes, marionetas parlantes, entre otros seres fantásticos. Probablemente éste sea uno de los aspectos que más se aleja de la tradición del tango desde el punto de vista del lenguaje.

En definitiva, el lenguaje de María es complejo pero rico, de una sonoridad y ritmo apabullante, que comunica más por las sensaciones que trasmite que por su significado semántico. Busca renovar el género, pero no alejándose de él, sino jugando y llevando al límite sus propias reglas.

F) Personajes: Caracteres y relación entre ellos.

“María de Buenos Aires” presenta una colección de personajes tipo, muchos de los cuales pertenecen a la tradición porteña y del tango, otros corresponden más a estereotipos típicos de la década del 60 y algunos son más cercanos a las fábulas y las leyendas extranjeras. Sea cual sea el origen de los personajes éstos operan dentro de la obra como símbolos; de esta manera el personaje del Analista Primero no es tanto un analista en particular sino que representa la imagen que tenemos culturalmente de el analista y carga sobre sí todo el peso simbólico que tiene esta profesión. Esto sucede en mayor o menor medida con todos los personajes. En algunos casos podemos conocer el tipo y el símbolo de los mismos directamente por su nombre o por el rol que nos presenta su caracterización, pero en otros casos, como el Duende o María, esto se nos revela a través del desarrollo de la obra, por el argumento y sus acciones. Más allá de la heterogeneidad de algunos de los tipos, todos los personajes están nivelados dentro de la dimensión de la obra; de esta manera más allá de que los tipos de algunos personajes tengan distintos orígenes todos encuadran dentro de la dimensión onírica de la obra. Esto hace que todos los personajes parezcan emerger del mismo mundo de ensueño. Al igual que en el drama clásico, en “María de Buenos Aires” podríamos dividir a los personajes en mediadores, los cuales ayudan al personaje principal, y personajes oponentes, los que dificultan el éxito de la protagonista. A continuación analizaremos, no sólo, en cuál de estos dos bandos está cada personaje, sino también cuál es el origen del tipo de cada uno y que papel desempeñan dentro de la obra en relación a los demás.

María de Buenos Aires:

Es la protagonista de la obra. Volviendo sobre lo dicho anteriormente en el punto “D”, María está compuesta por la mezcla de dos tipos diferentes. Por un lado el tradicional personaje del tango, cuyo antecedente encontramos en Milonguita, la chica pobre que vive en los suburbios de la ciudad, que se muda al centro para triunfar dentro de los glamorosos cabarets, lo cual la lleva a su destrucción. Por otro lado está el tipo de tinte religioso, se la presenta a María como un personaje bíblico que mucho tiene que ver con Cristo. Ya su nombre nos marca su relación con el cristianismo. María muere, desciende al infierno y resucita al igual que Cristo, ella es condenada como Cristo, es de origen humilde como él. Pero María a diferencia de Cristo no es una santa, ella se convierte en prostituta, es una pecadora por excelencia. Pero si la Biblia al ser de origen divino habla de la santidad, María al ser de origen tanguero habla del modo de ser del tango y su origen relacionada al pecado, de este modo “María de Buenos Aires” es una suerte de evangelio del tango que cuenta la vida de la mujer tango. Tanto su relación con Milonguita como con Cristo, nos habla de su relación con la pobreza. De alguna manera María representa a la pobreza y de cómo esta lleva a hacer cualquier cosa para salir de ella, además de los sufrimientos que conlleva.

Sobre el carácter simbólico del personaje de María se ha dicho mucho, las principales interpretaciones que se han hecho del personaje indican que éste encarna y simboliza el tango y la ciudad de Buenos Aires en su tradición. El mismo texto indica que el lenguaje de María es el tango. En su historia se puede ver cierto paralelismo entre ella y el tango, y ella y la ciudad. El mismo Ferrer ha dicho en numerosas entrevistas que María es un símbolo de Buenos Aires, en ella buscó representar las características propias de la ciudad, la cual considera que tiene un carácter femenino. También ha dicho que “María es en sí misma la feminidad, es la mujer por excelencia.”⁶⁰

60 Cf. H. Ferrer, entrevista realizada el 3/10/2000, en Centro Astor Piazzolla (Ciudad de Bs.As.), entrevistador: N.Gorin, audio en

Es seductora, sensual, tiene cierto poder hechicero sobre los hombres. Su carácter esencialmente femenino es el que le permite renacer, puesto que en ella se encuentra la esencia de la procreación. María es el arquetipo de la mujer tanguera, pero este arquetipo se lo presenta aquí de un modo renovado, debido a que se le da un nuevo lugar a la mujer, tiene una entidad espiritual, lo cual no se había hecho con anterioridad. Aunque este avance es limitado, aquí la libertad creativa de María es casi nula. “A lo largo de la Operita ella se comporta pasivamente, la única decisión que toma por su cuenta es la de abandonar su barrio y rebajarse a partir de las pasiones, e inclusive esta decisión, parece ser mas instintiva que racional. Luego, todo lo que acontece en su historia es consecuencia de las acciones e iniciativas de los personajes masculinos. El Bandoneón la encalla, El Ladrón Antiguo Mayor la condena, Los Analistas la tratan, El Duende la rescata con la ayuda de las Marionetas Borrachas de Cosas, etc.”⁶¹ La inactividad de María es apabullante, ella se abandona a su circunstancia, como si no hubiera razones para pelear, como si no tuviera otra salida. María es también el símbolo de la persona sin esperanza que se sienta a espera que algo la salve, pero en este caso el milagro llega para ella, su embarazo milagroso le da esperanza. Por lo que María es también una muestra que hay una esperanza en donde todo parece oscuro.

La Sombra de María:

Más allá de que antes analizamos al personaje de María también tomaremos en cuenta las circunstancias de su Sombra pues se las podría considerar personajes distintos. Para analizar a María tomamos también a su sombra porque ambas comparten una misma esencia, siendo una parte de la otra (la sombra de uno es parte de uno, pero no es uno). El hecho de que María sobreviva en su sombra recuerda de cierta manera al mito platónico de la caverna. En éste los habitantes de la caverna solo podían ver la sombra de los objetos que conformaban la realidad y los tomaban como la realidad en sí misma. La sombra de María no es María en sí misma, sino una proyección incompleta de lo que fue María, sus formas son similares pero carece de todos los detalles. La sombra de María no tiene una identidad propia ni recuerdos propios, perdió gran parte de lo que era María, sólo le queda su similar e incompleta apariencia. Del mismo modo que en la caverna, muchos confunden a la sombra de María con ella misma, como sucede con los Analistas los cuales la llaman María. La Sombra de María es una analogía de la decadencia del tango, en la cual se copiaban los modelos antiguos de este género, pero de un modo chato carente totalmente de la esencia misma del tango, del mismo modo mucho confundían este tango-sombra con el verdadero tango.

El Duende:

Ya el mismo nombre del personaje nos indica que estamos frente de una figura ajena a la tradición del tango. Los tangos nunca hablaron de personajes fantásticos, todo lo contrario, siempre se mantuvieron dentro de una línea realista. La presencia de un personaje onírico es toda una novedad. “Según Horacio Ferrer el Duende es el espíritu nocturno de la ciudad.”⁶² Este es el narrador de la historia, es un poeta, un músico, que representa al espíritu artístico, la autenticidad y a la libertad creativa. Sale de su papel de narrador involucrándose en la historia en dos momentos. Primero cuando mata al bandoneón para vengar a María, y luego cuando insufla de vida a la Sombra de María para que de luz a una nueva María. “Al salirse del papel de narrador y volverse protagonista de la historia, toma para si el exhibicionismo sentimental característico del hombre del tango.”⁶³ Durante el transcurso de la historia el duende se enamora profundamente de María, lo que lo lleva a involucrarse, convirtiéndose en el principal personaje Mediador. El Duende es un artista que se enamora de la mujer-tango, y que al verla reducida a una triste sombra, decide revivirla manteniendo su esencia pero en un cuerpo nuevo, esto podría hacernos recordar a el paralelismo entre el Duende y los autores de la obra, los que al encontrarse

<http://www.piazzolla.org/centro/ferrer2/ferrer2.html> [18/1/2013]

61 Cf. B. Illari, “María de Buenos Aires: el tango del eterno retorno.” en AAVV “Estudio Sobre la Obra de Astor Piazzolla”, o. García Brunelli,(comp.) p. 189.

62 Cf. H. Ferrer, idem.

63 Cf. B. Illari, idem, p. 190

con que el tango atravesando una época de decadencia deciden renovarlo es notable. Tanto es así que en la primera puesta de la obra, como en puestas posteriores, el papel del duende fue interpretado por Horacio Ferrer, aunque a lo largo de mi investigación nunca lo escuché admitir directamente que el duende sea una representación suya o de Piazzolla⁶⁴. También se puede suponer a través del texto que el propio Ferrer haya escrito el papel para si mismo, puesto que el personaje solo tiene partes recitadas, nunca canta, y Ferrer es un estupendo recitador pero no es cantante.

El Bandoneón:

El bandoneón es el instrumento del tango por excelencia, pero a la vez es un instrumento intruso. Fue creado en Alemania con el fin de tocar música sacra en lugares abiertos donde no era posible llevar un órgano, también fue pensado para las iglesias de pueblos humildes donde no podían comprar un órgano. Es traído a Argentina por los inmigrantes alemanes a principios del siglo xx. En “María de Buenos Aires” el bandoneón es más que un instrumento, también es un personaje. Es una de los principales figuras oponentes, es el que atrapa y seduce a María y la convierte en prostituta, rebajándola a lo mas bajo de si misma, también es el responsable de la muerte de María. Es caracterizado como un ser malvado, ruin, estafador, ladrón, mentiroso, rufián. El no habla, sino que seduce, se comunica y se expresa a través de la voz misma del instrumento, su lenguaje es puramente musical. Aunque el bandoneón sea un instrumento típico del tango, no lo es el hecho de que sea un personaje que encalle mujeres y las mate, de hecho no es típico del tango que sea en sí un personaje que realice acciones humanas. La humanización del bandoneón es un elemento onírico nuevo para el género y la tradición tanguera. Aquí se da nuevamente la fusión entre lo tradicional y lo moderno.

El Payador:

Personaje típico de la tradición Argentina, en la obra hace honor a su nombre. Al igual que muchos personajes su participación es fugaz, solo aparece en un cuadro: “Balada Renga para un Organito Loco”. Su rol en cierta medida es paralelo al del Duende, participa en la obra como un narrador que nos introduce en la historia de María y su genealogía con la ayuda del duende. Hace lo que hacen la mayoría de los payadores: contarnos una historia. A diferencia del duende éste no se involucra de ninguna manera en la historia ni vuelve a aparecer luego del dicho cuadro.

Los hombres que Volvieron del Misterio:

Estos personajes son tan misteriosos como su propio nombre. ¿De qué misterio volvieron? En la obra no se hace mención de ello. Sólo aparecen con el Payador en “Balada Renga para un Organito Loco”, y su único rol es hacerle de coro al Payador.

Porteño Gorrión con Sueño:

El nombre de este personaje puede tener dos lecturas diferentes. Podemos tomara el termino gorrión por su acepción mas común e interpretar, siguiendo una línea fantástica, que el personajes es un ave cantora. Pero si buscamos el término en un diccionario del lunfardo nos encontramos con que este aparece como sinónimo de gorroneo, el adjetivo de gorrón. En el diccionario de la real academia española el término gorrón aparece con dos acepciones que nos pueden ser útiles para la interpretación del personaje. Primero “hombre perdido y enviado que trata con las gorronas y mujeres de mal vivir”. En segundo lugar “que tiene por hábito comer, vivir, regalarse o divertirse a costa ajena”. Por lo cual también podemos interpretar que se trata de un hombre que tiene por costumbre rodearse de prostitutas o simplemente es un vividor. Sea cual fuere el caso del personaje

64 Sin embargo podemos encontrar algunos escritos suyos donde firma como el duende, o donde se refiera a Piazzolla como un duende Bandoneonista.

en esta acepción más tendría que ver con la tradición porteña y del tango.

El personaje se nos presenta como un enamorado de María que la pretende y a la vez también nos presenta al personaje. María lo rechaza y es en ese momento cuando el Gorrión con Sueño presagia su futuro. Podría interpretarse que es un compañero o amante de María como también que es el ave agorera de la epopeya de María o simplemente los dos a la vez. Del mismo modo que otros personajes, éste solo aparece en un solo cuadro: “Milonga Carriaguera”.

Ladrón Antiguo Mayor:

La figura del ladrón es típica dentro de la tradición del tango y del lunfardo. El Ladrón Antiguo Mayor es una cruz entre personaje tradicional y personaje mítico. En su nombre se encuentre la palabra mayor que nos indica que es el Ladrón Antiguo de mayor importancia. Habita el subsuelo porteño con las Mandamás y los Ladrones Antiguos y él es el que manda allí, es una suerte de Lucifer porteño. En la obra es el que guía la ceremonia que recibe a María en las alcantarillas y da inicio a la “pascua canyengue”, dándole un estatus de sumo sacerdote. También es el encargado de condenar a María, es quien decide que quede allí abajo su cuerpo muerto de y que su sombra vague por Buenos Aires. Esto lo convierte en uno de los principales personajes oponentes.

Mandamás y Ladrones Antiguos:

Personajes típicos de la tradición tanguera, aunque el hecho de que los ladrones sean nombrados como antiguos les da cierto aire mítico. Estos personajes son los que habitan las alcantarillas, suerte de inframundo porteño, donde se lleva a cabo la ceremonia arriba citada. Además de asistir a esta ceremonia condenatoria para María, estos personajes ocupan el lugar del coro en esta escena.

Analista Primero y Coro de Analistas:

Los Analistas son personajes ajenos a la tradición del tango, aunque sí característicos de la modernidad porteña. Durante la década del 60 se puso en boga el psicoanálisis dentro de la cultura porteña, hecho que continúa hasta nuestros días. Se presentan caracterizados como anfitriones de un extraño circo donde las acrobacias y las piruetas son realizadas por las dolencias del alma humana. Ellos son los encargados de tratar a la Sombra de María, sin mucho éxito, para que recupere su identidad; sin embargo, algo parece indicar que son más ellos los que necesitan ser tratados. El hecho de que intenten ayudar a la Sombra de María, aunque sin éxito, los convierte en personajes mediadores. “Se podría pensar que aparecen como una crítica al estéril análisis del tango durante la década del 60⁶⁵”, lo cual se puede observar en el hecho de que confundan a la Sombra de María con María. También se los podría interpretar como una irónica burla al Psicoanálisis, como sus nombres lo indican, el Analista Primero en el cantante principal del cuadro y los otros son el coro.

Tres Marionetas Borrachas de Cosas:

Se encuentran entre los personajes fantásticos de la obra, son tres marionetas vivientes que acompañan al Duende en un mágico bar. Son las que ayudan al Duende, llevándole a María el germen de la fecundidad para salvarla. Esto los convierte en unos de los principales personajes mediadores.

65 Cf. C. Molina Fernández, “Música y palabra, La poética del tango en María de Buenos Aires,” en “Anuario de estudios filológicos” Vol: XXVI, P. 258.

Los compinches de las Tres Marionetas Borrachas de Cosas:

Entre ellos se mencionan: Marionetas, angelitos de barro cocido, chaplines, murguistas y dicepolines. Podemos encontrar una mezcla de personajes fantásticos con personajes inspirados en la tradición porteña. Ellos son los que acompañan a las Marionetas Borrachas de Cosas a llevarle a María el milagro de la fecundidad, tomando las calles de la ciudad.

Voz de ese Domingo:

Su Rol en cierta medida es paralelo al del Duende y el Payador, debido a que él es el encargado, siempre con la ayuda del Duende, de narrarnos tan particular día.

Amasadoras de Tallarines:

Personajes típicos porteños, representan a las inmigrantes italianas que trajeron consigo su gastronomía que se volvió parte de nuestra tradición. También nos relatan lo acontecido el domingo pero desde un punto de vista un poco más subjetivo.

Tres Albañiles Magos:

“Personajes inspirados en los albañiles que construían durante el boom económico de la década del 60⁶⁶”, aunque a la vez de inspiración cristiana la tomar el lugar de los tres reyes magos en la natividad. Estos Tres Albañiles Magos, de la natividad canyengue, no solo ocupan el lugar de llevarle sus ofrendas a la niña que va a nacer, sino que también al igual que las Amasadoras de Tallarines, se encargan de relatarnos los hechos desde su punto de vista.

Voces de los Espectadores:

Su presencia en la obra, es en sí misma una puesta en abismo dentro de ella. Aparecen únicamente para reclamar saber si el final de la obra es final o un nuevo comienzo, o saber si la historia presentada ha sido o estará por ser.

G) Relación personajes / Tiempo.

Desde el punto de vista del tiempo real de la obra, o su duración en términos de horas y minutos, solo hay dos personajes que aparecen del principio al fin de la misma: estos son María y el Duende. El resto de los personajes aparecen solo en un cuadro y en el caso del Bandoneón y las Marionetas Borrachas de Cosas en dos. Desde el punto de vista del tiempo interno de la obra, tanto María como el Duende son los únicos personajes que sufren cambios y evolucionan durante la obra. El Duende, mientras transcurre el argumento, se va enamorando de María haciendo que deje su lugar de relator e interfiera en la historia. En el caso de María no solo sufre cambios internos durante la obra, sino que es el único personaje que se ve afectado por el transcurso del tiempo, ella comienza siendo una niña, luego crece, muere, se convierte en sombra y luego renace. Durante todo este

66 Cf. Ídem, p. 254

proceso va mutando internamente: en un principio es una joven rescatada por dos angelotes de la guarda y llevada a un barrio suburbano golpeado por la pobreza y la desesperanza, luego decide abandonar este barrio, en un acto de instintiva rebeldía, para buscar el éxito en el centro de la ciudad. Allí es donde es prostituida por el Bandoneón y donde el personaje desciende moralmente hasta su punto más bajo. Esto provoca su muerte y condena, convirtiéndose en una sombra sin identidad ni recuerdos que no hace más que lamentarse, luego gracias a las acciones del Duende recupera la esperanza y se da luz a sí misma.

Al contrario de María el resto de los personajes no parecen ser afectados por el transcurso del tiempo, a excepción del Bandoneón que muere a manos del Duende. Cada personaje parece tener su propio tiempo del cual no se mueve, parecen estar congelados en una dimensión temporal propia la cual no pueden abandonar (a excepción de María y el Duende que se mueven a través de ellas). Los personajes no solo pertenecen a una dimensión temporal determinada, a un momento histórico, sino que también lo representan. El Payador representa a los momentos previos a la creación del tango y a la tradición nacional; el Porteño Gorrión con Sueño, al cajetilla de principios del siglo XX; el Bandoneón a los proxenetas de los cabarets y a la llegada del tango a estos ámbitos arrabaleros; los Ladrones Antiguos y las Mandamás aparecen como personajes legendarios fuera del tiempo, aunque a este tipo de personaje se los podría delimitar dentro de un momento histórico de la ciudad, aquí se los muestra como el recuerdo de un pasado. Los Analistas son la primera muestra concreta de la modernidad, representan al boom del psicoanálisis durante la década del 60. Las Marionetas Borrachas de Cosas son personajes fantásticos que representan atemporalidad, pero a la vez la innovación dentro del tango, son una muestra del tango nuevo. La Voz de ese Domingo representa tanto al día como a esa fecha en particular, sería en cierto modo el presente. Las Amasadoras de tallarines representarían a los inmigrantes ya asentados en Argentina y los Albañiles Magos al crecimiento económico de los 60. Estos personajes, aunque congelados en el tiempo, son en algunos casos los encargados de mover el argumento, de generar los cambios que afectarán a la protagonista, en otros casos sólo relatarán hechos de la obra como si estuvieran totalmente fuera de ella y su tiempo, algunos solo refiriéndose al pasado y otros al presente.

Como se puede apreciar, el tiempo de la obra es más simbólico que real, sin embargo en el texto se pueden ver ciertas referencias a una temporalidad concreta. En el cuadro uno el Duende da una referencia a la noche diciendo: *“Ahora que es la hora y que un rumor de yerba Mora / trasnocha en tu silencio (...)”*. En el cuadro cuatro siguen las alusiones a la noche, el Porteño Gorrión con Sueño dice: *“De renoche, cuando lleve (...)”*, *“Te iras de noche, María (...)”*. En el cuadro cinco la didascalía indica que es de noche. Ya en el cuadro nueve, luego de la muerte de María, el duende hace referencia al amanecer: *“Y el alba se atoro con sensación de embolia (...)”*. En el cuadro once, en la carta que María le escribe a los árboles y a las chimeneas, se refiere al día: *“(...) sale, / otra vez, el Sol para apedrearme (...)”*. El cuadro trece hace, nuevamente, una pequeña referencia a la noche: *“(...) nueve lunas locas (...)”*. En el último cuadro, el dieciséis, se hace una clarísima referencia al domingo y a que es de mañana, se anuncia el día y se hacen referencias al desayuno. Observando esto se podría deducir que la acción transcurre en dos noches, un día y una mañana, y si tenemos en cuenta que esa mañana es la del domingo, podríamos pensar que todo sucede entre la noche de un viernes y la mañana de un domingo, los días del fin de semana donde debía ser más activa la vida nocturna y arrabalera. Sin embargo en el cuadro ocho el Ladrón Antiguo Mayor dice: *“(...) es Martes y es Trece (...)”*, y siguiendo nuestra deducción debería ser madrugada del viernes, sin embargo dice que es martes. Hay dos opciones: o nuestra deducción es correcta y nombra ese día solo por su significado cabalístico o es completamente falsa. Calculo que la respuesta está en la interpretación de cada uno. Sea cual fuere la solución es innegable que el tiempo de la obra corresponde más a un tiempo simbólico y ficticio, donde acciones que podrían durar horas, días y hasta años se resuelven en unos pocos minutos. El ejemplo más sobresaliente es el del cuadro seis en donde María nos cuenta que es seducida por el Bandoneón, que se convierte en prostituta y cómo esto termina marchitándola; la acción relatada podría suceder en varios días, sin embargo aquí se resuelve en algunos minutos.

Es notable el hecho de que María nazca, muera y renazca, esto se da a entender, y se sugiere a lo largo de la obra, la existencia de un ciclo que se repite una y otra vez, como si la historia de María hubiera sucedido otras veces y volverá a suceder. Este ciclo a primera vista es circular, pero si consideramos que la historia de María representa a la historia del tango y de la ciudad, toma un aspecto más helicoidal. Según Horacio Ferrer esta

historia evoluciona aunque se repite en sus formas.

“(..)*la historia transcurre en espiral y vista de arriba parece un círculo y no es un círculo porque la historia de Buenos Aires es ascendente y es de una riqueza extraordinaria.*”⁶⁷

Este carácter cíclico de la obra de algún modo recuerda al calendario litúrgico, en el cual año a año se repiten los mismos hechos. También se lo podría entender como una referencia al teatro, en el cual en cada función se representa la misma historia de un modo nuevo. También tiene algo en común con lo ritual, en lo que sucede lo mismo.

H) *Relación personajes / espacio.*

“María de Buenos Aires” tiene una estructura de viaje. Lo propio del viaje es el paso de un lugar a otro, el movimiento. Durante el transcurso de la historia María pasa por lo largo, lo ancho y lo profundo de la ciudad. De este modo comienza su odisea en los arrabales, pasando al centro de la ciudad, luego desciende al inframundo porteño, para volver al centro y terminar nuevamente en los arrabales. Las escenas migratorias, que corresponden a la mayoría de los cuadros instrumentales, cobran una gran importancia, son los que marcan el movimiento del personaje. Durante la obra hay pocos personajes que se mueven de un espacio a otro; en primer lugar esta María, luego el Duende que la sigue en una gran parte de la historia hasta que la pierde y termina en un mágico bar, y por último las Marionetas Borrachas de Cosas y sus compañeros, los cuales salen del bar y buscan a María por la ciudad. El resto de los personajes son completamente estáticos, se encuentran dentro de su propia dimensión, tanto temporal como espacial, que nunca abandonan. En algunos casos se hace referencia a qué espacio corresponde al personaje y en otros no. En el caso del Payador y de los Hombres que Volvieron del Misterio no se hace referencia a su espacio, sólo se habla del génesis de la niña, así que si lo cuentan o saben de él, probablemente habiten o conozcan su barrio de origen. El Porteño Gorrión con Sueño habita el barrio de María. El Bandoneón pertenece a los cabartes del centro de la ciudad. El Ladrón Antiguo Mayor, los Ladrones Antiguos y Las Mandamás habitan el inframundo porteño. Los Analistas son parte de un extraño circo. Las Marionetas Borrachas de Cosas se encuentran en el mágico bar, aunque luego lo abandonan en la búsqueda de María. La Voz de ese Domingo, las Amasadoras de Tallarines y Los Tres Albañiles Magos habitan el antiguo barrio de María al cual ella regresa para tener a su hijo. Los personajes citados no sólo habitan sus determinados espacios, sino que también los representan, son parte de su esencia.

I) *Relación entre el tiempo y el espacio.*

Se pueden diferenciar dentro de la obra tres espacios básicos. Primero el arrabal porteño, el barrio de origen de María, que aparece en la introducción de la obra y en su desenlace como un regreso al origen. En segundo lugar el centro de la ciudad y el inframundo porteño, donde se desarrolla todo el nudo de la pieza teatral. El paso del tiempo se ve en los espacios, la ciudad evoluciona durante el transcurso de la obra. Esto se observa claramente en el arrabal el cual, al regresar María al final de la obra, se encuentra cambiado. “El barrio cambió: ahora tiene edificios de treinta pisos en construcción y muchachas en blue jean (“bluyín”)”⁶⁸ Aquí también podemos observar el carácter simbólico del tiempo de la obra. Esta parece transcurrir en pocos días, sin embargo al regresar María al barrio de su infancia, este parece haber sufrido cambios que llevarían años. De este modo el transcurso del tiempo dentro de la obra, no respeta una temporalidad real de días, meses o años, sino que el paso del tiempo esta más bien marcado por la evolución del argumento que determina los cambios espacio-temporales. Todo esto supera la convención teatral de que un minuto puede representar un año, aquí en unos

67 H. Ferrer, entrevista realizada el 3/10/2000, en Centro Astor Piazzolla (Ciudad de Bs.As.), entrevistador: N.Gorin, audio en <http://www.piazzolla.org/centro/ferrer2/ferrer2.html> [18/1/2013]

68 B. Illari, “María de Buenos Aires: el tango del eterno retorno”, en AAVV, “Estudio sobre la obra de Astor Piazzolla.” O. García Brunelli, (comp.) P. 181.

pocos días, dentro de la convención de la obra, pueden acontecer circunstancias y cambios espaciales que deberían llevar meses o años. Podemos concluir que los espacios no respetan la temporalidad histórica, sino que marcan el paso de las épocas de un modo ordenado pero al ritmo que la propia obra le impone.

J) *Clima dramático.*

El clima de “María de Buenos Aires” es rico y complejo, como el resto de los elementos de la obra, y se va construyendo por una amplia variedad de factores. Lo más obvio que podemos observar es su filiación con el tango, tanto desde el punto de vista musical como por los elementos que se encuentran en su texto. La música de Piazzolla que conserva lo esencial del tango, más la gran cantidad de alusiones a este en el texto, desde personajes típicos del género hasta la utilización del lunfardo, nutren a la obra de una indiscutible atmósfera tanguera. Esta se caracteriza por su melancolía, su aire de profunda tristeza, su sentimentalismo, su gris nostalgia y sobre todo su carácter vernáculo. La identificación del tango con la ciudad de Buenos Aires es indiscutible, esto bien se refleja en la obra, de principio a fin se respira un aire puramente porteño. “María nos presenta a Buenos Aires como un intenso lugar cultural de su noche, sus calles literalmente habitadas por prostitutas, narcos y ladrones, pero también por duendes espirituales, ingenuos muchachos de barrio, hippies más que de paso y, por supuesto, psicólogos.”⁶⁹ De este modo nos transmite la atmósfera y el espíritu de la capital, pero la de una Buenos Aires moderna, con sus tradiciones vivas pero siempre en evolución, con todos sus matices, mostrando lo bueno y lo malo de la ciudad.

Pero no sólo nos transmite la modernidad de la ciudad en sí, sino que también nos presenta la modernidad desde el arte. En la música podemos encontrar toda la innovación de Piazzolla y la rica influencia de las vanguardias musicales en ella. Análogo es lo que sucede en el texto, dentro de su atmósfera poética encontramos atrevidas metáforas, personajes estafalarios, animalización de personajes, objetos inanimados que se animan y palabras inventadas. Todo esto aporta a que muchos se arriesguen a decir que la obra tiene un aire surrealista barroco, surrealista pop y hasta psicodélico.

En ella podemos encontrar una gran cantidad de referencias a lo religioso: encontramos citas de personajes bíblicos y rezos católicos. Muchos de los títulos de los cuadros hacen referencia a lo religioso (“Tangus Dei”, “Miserere Canyengue”), hay coros hablados como en las misas y la obra tiene un diseño palíndromo. Todo esto aporta a la pieza una gran atmósfera ritual. Pero no hay que olvidar que el mundo de María está lleno de prostitutas y ladrones, aquí lo sacro y lo pecaminoso se unen para crear una mística profana, un ritual canyengue. Esta estructura y atmósfera ritual aporta un aire religioso a la obra. Las letras de las canciones y los recitados exacerbaban el ambiente místico, parece por momentos que los personajes estuviesen rezando una misa profana. Esta atmósfera ritual trasciende las fronteras del escenario y hace partícipe al público de esta ceremonia del tango. El mismo Ferrer hace referencia a ello:

*“Apenas empieza María de Buenos Aires, es para todos, los que estamos en el escenario, todos los músicos que la han tocado, todos sentimos que empieza algo que esta mas allá del arte, de la música, es como una especie de ritual. Como una ceremonia secreta donde yo creo que lo que ha potenciado es también el alma, la entraña y el alma de una ciudad extraordinaria y misteriosa como es ésta.”*⁷⁰

69 Cf. B. Illari, idem, p. 188

70 H. Ferrer, entrevista realizada el 3/10/2000, en Centro Astor Piazzolla (Ciudad de Bs.As.), entrevistador: N.Gorin, audio en <http://www.piazzolla.org/centro/ferrer2/ferrer2.html> [18/1/2013]

K) Investigación sobre otras puestas de la misma obra:

Desde su estreno hasta la fecha “María de Buenos Aires” ha sido representada dentro de la Argentina y especialmente fuera de ella, con un gran éxito. A continuación haré una reseña y nombraré las puestas de la obra que me han parecido más significativas.

En primer lugar voy a hablar de la puesta original de María de Buenos Aires. Esta contó con la participación de los autores no solo como tales, sino también como intérpretes y productores. Se estrenó en la Sala Planeta de la ciudad de Buenos Aires el 8 de mayo de 1968. El elenco contaba con la participación de Horacio Ferrer como el Duende, Amelita Baltar como María y Héctor de Rosas en el resto de los papeles masculinos. En un principio la idea de Piazzolla y de Ferrer era la de realizar una puesta con una gran cantidad de cantantes coros y ballet, sin embargo la falta de dinero los obligó a reducir el elenco, a esto se debe que en esta puesta los personajes masculinos que cantan sean representados por el mismo cantante. El elenco estaba compuesto por catorce personas: dos cantantes (Amelita Baltar y Héctor de Rosas), un recitante (Horacio Ferrer), un bandoneón (Astor Piazzolla) y diez músicos. Durante los meses que duró la obra en cartel (de mayo a agosto) esta fue mutando en diversos sentidos. En un principio contaba con “cierta imprecisa decoración moderna de ambiente pop, completada con diapositivas y un film, las cuales eran mencionadas en el programa como fotomontaje a cargo de Adolfo Bronowski. Estas proyecciones eventualmente fueron retiradas debido a que distraían a los oyentes.”⁷¹ Otro cambio que sufrió el espectáculo durante sus representaciones fue la supresión de dos cuadros, estos fueron quitados para que la duración de la obra permitiera su publicación en dos LP. Esto trajo consigo la necesidad de describir algunos cuadros para que no perdiera sentido la obra y mover el primer cuadro de la segunda parte al final de la primera. Luego, en representaciones futuras se estrenaría con el guión original más un cuadro adicional (el 3b) que se titula “Yo Soy María”, canción que pasaría a ser considerada emblema de la obra. La obra estrenó a sala llena, pero al pasar las funciones el público decayó rápidamente, convirtiéndola en un fracaso desde el punto de vista económico, el cual dejó con grandes deudas a los autores, sin embargo fue en general bien recibida por la crítica.

“Ficha Técnica:

Título: “María de Buenos Aires”

Producción: Horacio Ferrer y Astor Piazzolla.

Elenco:

María: Amelita Baltar.

El Duende: Horacio Ferrer.

Personajes masculinos: Héctor de Rosas.

Músicos:

Bandoneón: Astor Piazzolla.

Violines: Antonio Agri y Hugo Baralis.

Viola: Néstor Panik

Cello: Víctor Pontino

Bajo: Kicho Díaz

Piano: Jaime Gosis

Vibráfono, Xilofón y Campanelli: Tito Bisio

Percusión: José Corriale

Guitarra: Cacho Tirao

Flauta: Arturo Schmeider

Fotomontaje: Adolfo Bronowski”⁷²

71 Cf. B. Illari, “María de Buenos Aires: el tango del eterno retorno” en AAVV “Estudio sobre la obra de Astor Piazzolla” O. Gracia Brunelli Comp., p. 162.

72 Cf. H. Ferrer, “El Libro del Tango: Arte Popular de Buenos Aires”, Tomo 3, pp. 676-677.

A continuación hablaré de las puestas realizadas dentro del país, es curioso que a lo largo de mi investigación haya encontrado un mayor número de puestas fuera de la Argentina que dentro; esto demuestra el gran interés por la obra fuera del país y el escaso interés que hay en el nuestro. La puesta más antigua realizada en el país, luego de la original, data del año 2003. Esta fue representada en el Centro Cultural Borges y organizada a modo de homenaje a Piazzolla por la Fundación Astor Piazzolla. Fue interpretada a modo de recital. La misma puesta se volvió a realizar en el Centro Cultural Borgres en los años 2010 y el 2012, también se realizó a modo de homenaje en la ciudad de Mar del Plata en el Teatro Municipal Colon; en esta ocasión el papel de María fue interpretado por Noelia Moncada.

“Ficha Técnica:

Título: “María de Bueno Aires”

Dirección Musical: Julián Vat

Elenco:

María: Alejandra Perlusky

El Duende: Juan Vitali

Papeles masculinos: Sebastián Holz

Coros Recitados: Morgana Marchesi, Valeria Llaneza, Sol Bardi, Federico Rimau, Alfredo Diaz y Facundo Avila,

Instrumentación: Quinteto Fundación Astor Piazzolla

Músicos invitados: Daniel “Pipi” Piazzolla, Fabián Keoroglanian, Gabriel Falconi, Diego Tejedor, Néstor Tedesco.

Vestuario y la puesta en escena: Laura Escalada Piazzolla”⁷³

En el año 2008 se realizó una gran puesta teatral en el Teatro Nacional Cervantes. La puesta se caracterizó por sus grandes coreografías y despliegue, la escenografía se basaba en una pantalla y una serie de tarimas móviles sobre las que se proyectaba una escenografía virtual que mezclaba lo neo barroco de la arquitectura porteña con una estética surrealista; el vestuario, aunque no fuera de época, remitía a las primeras décadas del siglo XX₇₄. La misma puesta luego fue presentada en el Greek National Opera en Atenas, Grecia en el año 2009.

“Ficha Técnica:

Dirección escénica: Marcelo Lombardero

Dirección musical: José Carli

Elenco:

María: Julia Zenko

El Duende: Horacio Ferrer

El Cantor: Guillermo Fernández

Escenografía: Tito Egurza

Vestuario: Luciana Gutman

Diseño de luces: José Luis Fiorruncio

Música: Néstor Marconi

Coreografía: Oscar Araiz”⁷⁵

73 Cf. R.A. Sanz, “Con María de Buenos Aires se inicia el mes homenaje a Piazzolla”, en <http://inmobiliariasmaridelplata.com/2011/03/11/con-%E2%80%9Cmaria-de-buenos-aires%E2%80%9D-se-inicia-el-mes-homenaje-a-piazzolla/> [31/07/14].

74 Hay varias imágenes de esta puesta y una descripción detallada de la escenografía en la página web de Tito Egurza: <http://www.titogurza.com.ar/OBRAS11/MARIA-BSAS.html> [11-marzo- 2013].

75 Cf. “María de Buenos Aires” en <http://www.alternivateatral.com/obra9861-maria-de-buenos-aires> [06/09/14].

En el año 2012 se realizó la obra en el marco del Plan Federal de Ópera y Danza, plan que tiene como objetivo federalizar los espectáculos de estos géneros y realizarlos con artistas del interior, presentando las obras en ciudades de todo el país. Esta puesta se presentó en el Teatro de Vera Corrientes, en la Casa de la Cultura de Chaco y en la Casa del Conocimiento en Posadas. Esta puesta fue de menor tamaño que la realizada en el Teatro Cervantes, la orquesta estaba dispuesta sobre el escenario al modo que se hace en los conciertos, pero dejando por delante un espacio para que trascurra la acción, la escenografía estaba compuesta por pequeños elementos de utilería que sugerían los imaginarios mundos de Ferrer, el vestuario, de vital importancia para una puesta tan minimalista, respetaba la tradición del tango aunque dejando espacio para los imaginarios personajes de Ferrer.

“Ficha técnica:

Título: María de Buenos Aires.

Director musical: Damián Torres

Dirección musical: Cristian Zárate

Regie y escenografía: Carlos Palacios

Elenco:

María: Alicia Vignola

El Duende: Gerardo Baamonde

El Cantor: Guillermo Fernandez

Otros personajes (sin referencias): Rosalia Álvarez, Alejandro Ayala, , Walter Carlos Cocheret, Andrea De Crescencio, Germán Falcón, Guillermo, Roxana Maidana, Walter Vergara, , Erika Florencia Virasoro

Bailarines: Rosalia Álvarez, Alejandro Ayala, Walter Carlos Cocheret,

Andrea De Crescencio, Germán Falcón, Roxana Maidana, Walter Vergara, Erika Florencia Virasoro

Músicos: Sergio Audisio, Román Carvallo, Luis Ceravolo, Aldo Cerino,

Christian Esquivel, Pablo Jaurena, Luciana Marzolla, Eugenia Menta, Fernando Rojas Huespe, Cintia Scavuzzo, Gabriela Sclepaquercia, Hernán Soria, Damián Torres

Diseño de vestuario: Laura Pérez Veronesi

Diseño de luces: Eduardo Sivori

Producción general: Santiago Botet”⁷⁶

En el plano internacional “María de Buenos Aires” fue realizada en un gran número de ciudades del mundo, entre ellas Palermo (Italia), Berkeley (EE.UU), Vancouver (Canada), Berna (Suiza), Santiago de Chile (Chile), en dieciséis ciudades de Holanda, Berlín (Alemania), Norwich (Inglaterra), etc. A continuación mencionaré algunas de las puestas que he considerado más pertinentes.

“En 1971 fue presentada como ballet en la Sorbonne de París por el grupo de danza encabezado por Anik Macouvert y Richard Sosa.”⁷⁷ Esta es la puesta en el extranjero más antigua de la que tengo noticias. La segunda en antigüedad que he logrado encontrar es una puesta de 1991 realizada en la Houston Grand Opera, la cual fue la primera representación de la obra en los Estados Unidos.⁷⁸

En el año 2004 se presentó en el marco del Norfolk & Norwich Festival en el teatro Royal Norwich de la ciudad de Norwich, Inglaterra. Esta puesta se caracterizó por reinterpretar la obra de un modo muy particular. La acción de la primera parte se traslada al Buenos Aires de 1978 durante la dictadura militar, donde el Duende es un militar uniformado de blanco y muy condecorado, parte de ese gobierno de facto, torturador y relator de los hechos. María es una víctima de ese gobierno, es una desaparecida. La segunda parte transcurre durante

76 Cf. “María de Buenos Aires” en <http://www.alternativateatral.com/obra24778-maria-de-buenos-aires> [06/09/14].

77 H. Ferrer, “El Libro del Tango: Arte Popular de Buenos Aires”, v.3, p.677

78 Sin información de créditos técnicos y artísticos.

el año 1998, donde se perdonó lo sucedido, pero dejando el mensaje que esa herida no cerrará hasta que haya justicia. La puesta contaba con imágenes duras y desoladoras, entre ellas en uno de los cuadros se alude a la violación sexual de María por parte del Duende, en otro la madre de María va a una oficina militar para mirar fotos de desaparecidos, las cuales eran proyectadas, para ver si reconoce a su hija. La escenografía constaba de una pared semi destruida al fondo, en donde se proyectaban imágenes de la guerra interna que se vivió en Argentina, slogans traducidos al inglés de la dictadura y traducciones parciales del texto de la obra. El vestuario oscila entre el vestuario de época y lo atemporal, el personaje de María llevaba un vestido de un intenso rojo. También esta puesta fue estrenada en las ciudades de Bath y Buxton en el mismo año.

“Ficha Técnica:

Título: María de Buenos Aires

Dirección de escena: John Abulafia

Dirección musical: Wendy Gadian

Elenco:

El Duende: Timothy Davies

Una Monja y Madre de María: Elisabeth Seal

María en su juventud y la hija de María: Scarlett Perdereau

María en su plenitud y madre adoptiva de la hija de María: Kicca Tommasi

El Payador y El Psicoanalista: Sebastien Soules

El Amante de María y El Espíritu del Amante: Antony Kurt

María de Buenos Aires: Julieta Anahi Frías

Coreografía: Mandy Demetriou

Escenografía y Vestuario: Isla Shaw

Efectos audiovisuales: Graham English”⁷⁹

En 2007 es estreno en la ciudad de New York la obra en el Gotham Chamber Opera. La escenografía de la obra estaba basada en un gran telón de tarlatán arrugado donde se proyectaban diversas imágenes y se jugaba con la iluminación, también contaba con un carro en forma de sillas apiladas, el vestuario jugaba con los estereotipos argentinos y la sensualidad de la tradición del tango.

“Ficha técnica:

Título: María de Buenos Aires

Dirección: Neal Goren

Elenco:

María: Nicole Piccolomini

El Duende: Diego Arciniegas

El Payador: Ricardo Herrera

Producción y Coreografía: Pablo Pugliese y David Parsons

Escenografía: Carol Bailey

Vestuario: Fabio Toblini

Proyecciones: Jerome Sirlin

Iluminación: Howard Binkley”⁸⁰

2008 fue el año del estreno de una de las más exitosas puestas de “María de Buenos Aires” dentro del marco

79 Cf. E. Benarroch, “Piazzolla triunfa en Inglaterra”, en <http://www.operayre.com/criticas/2004/mariar/maria.htm> [31/07/14].

80 Cf. “María de Buenos Aires”, en http://www.gothamchamberopera.org/production/detail/mara_de_buenos_aires [31/07/14].

del festival Without Frontiers en el escenario del Teatro Ermitage de la ciudad de San Petersburgo, Rusia. Fue realizada por la compañía teatral Teatro di Capua, la cual esta encabezada por su director Giuliano Di Capua de origen Italo Suizo, sin embargo la compañía funciona en Rusia y gran parte de sus integrantes son originarios de este último país. La puesta pone el acento en el aspecto surrealista de la obra, con una gran utilización de los recursos del teatro de objetos, que los personajes despliegan por el escenario con los más variados elementos. La escenografía es minimalista pero muy bien aprovechada, se basa en una tarima con cada pata a distinta altura que se encuentra en el centro del escenario, está formada por una estructura y una serie de paneles que sirven de tapa, los cuales pueden ser retiradas. De este modo los personajes se suben a la tarima, aparecen desde abajo de ella, en ella se realizan dibujos con arena, se la decora de las más diversas forma, se le retiran los paneles y se la levanta para utilizar su estructura como bastidor, se la mueve por el escenario, pasa luz a través de ella, en un momento surge por debajo de ella una esfera transparente e inflable que envuelve a María. A la izquierda del escenario (desde el punto de vista de los espectadores) encontramos un pequeño andamio, decorado con varios objetos de cocina y una manguera de led, que no supera los dos metros de altura y queda estático durante la obra. A la derecha se encuentra la banda. El vestuario también juega con lo surrealista, es atemporal, en ellos la tradición del tango esta libremente interpretada, se caracteriza por la exageración y la tipificación de los personajes. Esta puesta ha girado por varios países de Europa hasta el 2010 y fue nominada en múltiples festivales.⁸¹

“Ficha Técnica:

Título: María de Buenos Aires

Dirección y Escenografía: Giuliano Di Capua.

Elenco:

María: Gabriela Bergallo (cantante argentina radicada en Europa)

El Duende, Porteño Gorrión con Sueño, Ladrón Antiguo Mayor, el Analista Primero y Una Voz de Este Domingo: Giuliano Di Capua

El Payador, la Madama, el Analista y la Marioneta borracha de cosas: Ilona Markarova

Los Hombres que Volvieron del Misterio, los Antiguos Ladrones y Marionetas Borrachas de Cosas: Roman Zhdanov y Maxim Kuznetsov

Instrumentación: Quinteto “Remolino” (Rusia)

Coreografía: Alexandra Wachter y Micheael Imamutdinov

Diseño de Luces : Vadim Gololobov”⁸²

También en el 2008 se realizó la obra en el Teatro Astra de Vicenza, Italia. La puesta hace hincapié en la sensualidad del genero del tango, en lo que respecta al vestuario es fiel a la tradición del tango, los personajes están vestido al típico estilo de la postal de tango, salvo ciertos personajes vestidos de un modo más atemporal, que corresponden a los personajes de carácter más imaginario. La escenografía es minimalista, está formada por una tarima central que tiene dos escalones en cada punta, en el fondo a la derecha y a la izquierda hay dos torres de hierro. La utilería también es muy sencilla, las mesas del bar son rollos de madera para cables, sillas de madera, cruces de madera, tarimas de madera con la estructura a la vista. La orquesta esta situada en un foso salvo el bandoneón que se encuentra a la derecha del escenario y a la izquierda un atril para el relator (el Duende) que sale y entra de la acción escénica.⁸³

“Ficha Técnica:

81 En la página web de la compañía está disponible los requerimientos técnicos de la obra incluyendo las medidas del practicable y la planta de luces. La dirección es: <http://www.teatrodicapua.com/en/projects-3/maria-de-buenos-aires/>

82 Cf. “María de Buenos Aires”, en <http://www.teatrodicapua.com/en/projects-3/maria-de-buenos-aires/> [31/07/14].

83 En Internet está disponible para ver la obra completa en la siguiente dirección: http://www.youtube.com/view_play_list?p=BC35F2ED3D288F58

Dirección Musical y Escénica: Marco Tezza

Elenco:

María: Victoria Lyamina

Gorrión con Sueño: Ruben Peloni

El Duende: Piergiorgio Piccoli

Bandoneonista: Massimiliano Pitocco

Producción: Piergiorgio Piccoli”⁸⁴

En 2010 se realizó una puesta en Adelaida, Australia, coproducción entre la compañía de danza contemporánea Leigh Warren & Dancers y la Opera de South Australia. El escenario está ambientado con una larga barra de bar a la izquierda, por delante de la barra se encuentran los músicos como si se tratara de la orquesta del bar. Éstos están vestidos con pantalón de traje negro, camisa bordó oscura, chaleco negro y el director de la orquesta (que también es el pianista) tiene un sombrero tipo hongo. Al centro del escenario hay un tapete en forma de rombo que simula el parquet de la pista de baile de una milonga, detrás de éste hay un pequeño telón de plástico transparente que llega hasta la mitad del escenario. Al retirarse éste, puede verse un espacio intermedio con sillones y lámparas como si fuese el mobiliario de un burdel de alta clase, también se utiliza este recurso del mobiliario en algunas escenas en otro espacio del escenario para crear espacios intermedios. Más atrás hay unos bastidores con dos ventanas de las cuales se puede ver su contorno oscuro, al fondo y por encima de la barra hay unas estructuras de madera rústica al estilo de los cajones de madera que se utilizaban en los puertos para transportar carga. Algunos personajes masculinos van vestidos como si fueran mozos de algún típico bar porteño, otros van de traje o con algún conjunto que recuerda al estilo clásico del tanguero. El vestuario de las mujeres por momentos respeta la tradición del tango pero en otros momentos es más osado, utilizan vestidos atemporales o en otros caso musculosas oscuras con polleras de colores de los más diversos cortes. La puesta recrea el ambiente de bar o de burdel de las cercanías del puerto, también se caracteriza por el gran despliegue y complejidad de sus coreografías de baile contemporáneo con figuras propias del tango. La puesta también fue representada en el Brisbane Festival en el año 2011

“Ficha Técnica:

Título: María de Buenos Aires

Coreografía y Dirección escénica: Leigh Warren

Dirección Musical: Timothy Sexton

Elenco:

María: Cherie Boogaart

El Cantor: Mark Oates

El Duende: Alirio Zavarce

Iluminación y Escenografía: Nigel Levings

Vestuario: Kathryn Sproul”⁸⁵

La obra se presentó en Zagreb, Croacia en el auditorio Vatroslav Lisinski Concert Hall en el año 2011. La puesta se realizó en un enorme escenario el cual al fondo contaba con una inmensa pantalla donde se proyectaban los subtítulos de la obra, luego, más adelante y a la izquierda, una pantalla más pequeña ubicada sobre una tarima, donde se realizaban proyecciones en vivo por medio de arena y agua. Al fondo había unos escalones propios de la arquitectura del escenario, en ellos estaban apoyados unos paneles negros, al lado de la pantalla de la izquierda, unas banquetas y mesas altas representando un bar y a la derecha del escenario se encontraba

84 Cf. “Astor Piazzolla - MARIA DE BUENOS AIRES - Cond. Marco Tezza” en https://www.youtube.com/view_play_list?p=BC35F2ED3D288F58 [06/09/14].

85 Cf. D. Kaleva, “María de Buenos Aires | State Opera of South Australia and Leigh Warren & Dancers”, en <http://www.australianstage.com.au/201010193947/reviews/adelaide/maria-de-buenos-aires-%7C-state-opera-of-south-australia-and-leigh-warren-dancers.html> [31/07/14].

la orquesta. El personaje de María iba vestido con un vestido rojo muy sencillo, la línea general del vestuario era acorde con el traje típico de tango.

“Ficha Técnica:

Dirección Escénica: Mario Kovac

Dirección Musical: Miran Vaupotic

Elenco:

María: Sandra Rumolino (Argentina)

El Payador, Gorrion con Sueño, Ladron Antiguo Mayor, Analista y La Voz de ese Domingo: José Luis Barreto (Uruguay)

El Duende: Jorge Rodríguez (Argentina)

Bandoneonista: Aleksandar Nikolic (Serbia)

Bailarines: Tajana y Relja”⁸⁶

En el 2012 se realizó otra puesta de “María de Buenos Aires” en la Long Beach Opera de California, Estados Unidos. Esta, al igual que la puesta realizada en el Norfolk and Norwich Festival, está ambientada en la dictadura militar Argentina entre los años 1976 y 1983. En esta María y el Payador son desaparecidos, el payador sobrevive y recuerda a María, la obra pasa a un plano más realista que en las puestas más comunes. El escenario estaba vestido con cámara negra, los espacios se sugerían con sencillos elementos de utilería, una silla, una cama, una valija, una mesa, etc. En la boca del escenario había un tul de boca sobre el que se proyectaban diversas imágenes, en general rostro de personas de un tono azul pálido, también se podían leer los subtítulos en inglés. El vestuario, de estilo realista, intenta respetar la moda de la época en la que se ambienta la obra.

“Ficha Técnica:

Título: María de Buenos Aires

Dirección de Escena y Musical: Andreas Mitisek

Coreografía: Nannette Brodie

Elenco:

María: Peabody Southwell

El Duende: Gregorio Luke

El Payador: Gregorio Gonzalez

Coreografía y danza: Nannette Brodie Dance Theatre

Video: Adam Flemming

Iluminación: Dan Weingarten”⁸⁷

Como podemos notar “María de Buenos Aires” fue bastante representada en los últimos años alrededor del mundo, es curioso que esta obra atraiga más a un público extranjero que al público argentino, Sin embargo también pudimos ver que cada vez más se recuerda esta obra en Argentina, probablemente esta tendencia se invierta en los próximos años.

86 Cf. “Astor Piazzolla - Maria de Buenos Aires” en <https://www.youtube.com/watch?v=aAmMeQi9Ozo> [06/09/14].

87 Cf. “María de Buenos Aires”, en <http://www.longbeachopera.org/2012-season/maria-de-buenos-aires> [31/07/14].

Bibliografía:

BENARROCH, Eduardo, *Piazzolla triunfa en Inglaterra*, en <http://www.operayre.com/criticas/2004/mariar/maria.htm> [31/07/14].

BENAROS, León, *Tres letristas del tango actual: Horacio Ferrer, Eladia Blazquez y Héctor Negro*, en AAVV, *La historia del tango*, los poetas tomo III, Manuel PAMPIN (ed.), Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1987.

CORRADO, Omar, *Significar una ciudad - Astor Piazzolla y Buenos Aires*, en <http://www.latinoamericana-musica.net/compositores/piazzolla/corrado.html> [31/07/14].

DALBOSCO, Dulce María, *La dialéctica de contrastes entre lo sagrado y lo profano en las letras de tango* [en línea], en *IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. Miradas desde el bicentenario. Imaginarios, figuras y poéticas*, 12-14 octubre 2010, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/dialectica-contrastes-entre-sagrado-profano.pdf> [31/07/14].

EGURZA, Tito, *María de Buenos Aires*, en <http://www.titoezurza.com.ar/OBRAS11/MARIA-BSAS.html> [31/07/14].

ESPÓSITO, Susana y LEOZ, Luis, *Conociendo a fondo a Horacio Ferrer*, en <http://www.conozcarecoleta.com.ar/famosos/ferrer.php> [31/07/14].

FERRER, Horacio, *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*, tomo I, Antonio Tersol Editor, Buenos Aires, 1980.

FERRER, Horacio, *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*, tomo III, Antonio Tersol Editor, Buenos Aires, 1980.

FERRER, Horacio, *Teatro completo: María de Buenos Aires y otras obras*, Ediciones del Soñador, Buenos Aires, 2007

FERRER, Horacio, entrevista realizada el 3/10/2000, en Centro Astor Piazzolla (Ciudad de Bs.As.), entrevistador: GORIN, Natalio, audio en <http://www.piazzolla.org/centro/ferrer2/ferrer2.html> [18/1/2013]

FERRER, Horacio, entrevista realizada el 24/11/1999, en Centro Astor Piazzolla (Ciudad de Bs.As.), entrevistador: GORIN, Natalio, audio en <http://www.piazzolla.org/centro/ferrer/ferrer.html> [18/1/2013].

FERRER, Horacio, entrevistado por PIGNA, Felipe, en el programa “¿Que Fue de Tu Vida?”, Canal 7, el 03/09/2010.

GOLDENBERG, Gabriela, *La música de Astor Piazzolla: Aspectos estilísticos y estructurales de su (des) territorialización* [en línea], en *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, 21-25 junio 2004, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Río de Janeiro, en <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/GabrielaGoldenberg.pdf> [31/07/14].

ILLARI, Bernardo, *María de Buenos Aires: el tango del eterno retorno*, en AAVV, *Estudio sobre la obra de Astor Piazzolla*, Omar BRUNELLI (comp.), Gourmet Musical, Buenos Aires, 2008.

- KADO, *Famille d'artistes*, en http://www.serkateatro.com.ar/html/famille_d_artistes.html [31/07/14].
- KALEVA, Daniela, *María de Buenos Aires | State Opera of South Australia and Leigh Warren & Dancers*, en <http://www.australianstage.com.au/201010193947/reviews/adelaide/maria-de-buenos-aires-%7C-state-opera-of-south-australia-and-leigh-warren-dancers.html> [31/07/14].
- KOKUBU MUNZÓN, José María, *Wolfgang A. Mozart, Horacio Ferrer y la superación del dualismo*, en Criterio, Nro. 2385, Buenos Aires, Septiembre 2012.
- KRAMER, Ulrich, *Armonía y forma en María de Buenos Aires de Astor Piazzolla*, en AAVV, *Estudio sobre la obra de Astor Piazzolla*, Omar BRUNELLI (comp.), Gourmet Musical, Buenos Aires, 2008.
- KURI, Carlos, *Piazzolla la música al límite*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1997.
- KURI, Carlos y PESSINIS, Jorge, *Astor Piazzolla: Cronología de una Revolución*, en <http://www.piazzolla.org/biography/biography-espanol.html> [31/07/14].
- MOLINA FERNÁNDEZ, Carolina, *Música y palabra. La poética del tango en María de Buenos Aires*, en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVI, pp. 251-265.
- NUDLER, Julio, *Horacio Ferrer*, en <http://www.todotango.com/spanish/creadores/hferrer.asp> [10/02/13].
- NUDLER, Julio, *Astor Piazzolla*, en <http://www.todotango.com/creadores/biografia/44/Astor-Piazzolla/> [31/07/14].
- OARE, Evan, *Theatre Review: María de Buenos Aires*, en <http://www.coalhillreview.com/multimedia-performance-review-maria-de-buenos-aires/> [31/07/14].
- PELINSKI, Ramón, *Astor Piazzolla: entre tangos y fugas, en busca de una identidad estilística*, en AAVV, *Estudio sobre la obra de Astor Piazzolla*, Omar BRUNELLI (comp.), Gourmet Musical, Buenos Aires, 2008.
- PELLEJO, Eduardo, *Horacio Ferrer: El poeta de la redención*, en AAVV, *Poéticas del tango*, Oscar CONDE (comp.), Marcelo Héctor Olivar Editor, Buenos Aires, 2003.
- PELLETTIERI, Osvaldo, *Una historia interrumpida: Teatro Argentino moderno (1949-1976)*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1997.
- PIAZZOLLA, Astor, entrevista realizada en 1991, en <http://www.piazzolla.org/interv/index.html#espanol> [31/07/14].
- RAMBAUDI, Ricardo, *Sociedad y cultura en los 60 y 70*, en <http://historiaargentinaylatinoamericanacont.blogspot.com.ar/2009/11/sociedad-y-cultura-en-los-60-y-70.html> [31/07/14].
- RODRÍGUEZ, Adolfo Enrique, *Historia del lunfardo*, en http://www.agenciaelvigia.com.ar/historia_del_lunfardo.htm [31/07/14].
- SAAVEDRA, Gonzalo, *Astor Piazzolla: Un tango triste, actual, consciente*, en <http://www.piazzolla.org/interv/index.html#espanol> [31/07/14].
- SANDLER, Miguel Gadea, *Volver al mismo tango*, en <http://ar.dir.groups.yahoo.com/group/perfilesdeltango/message/1339> [20/01/13].
- SANZ, Rodrigo Alejandro, *Con "María de Buenos Aires" se inicia el mes homenaje a Piazzolla*, en <http://>

inmobiarias.mardelplata.com/2011/03/11/con-%E2%80%9Cmaria-de-buenos-aires%E2%80%9D-se-inicia-el-mes-homenaje-a-piazzolla/ [31/07/14].

SOTO, Ivanna, *Los noventa años de Piazzolla, según Horacio Ferrer* en http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/musica/noventa-anos-Piazzolla-Horacio-Ferrer_0_441556078.html [31/07/14].

VITALE, Cristian, *Diana Piazzolla, hija de Astor; la integrante “distinta” de la familia*, en <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-08/01-08-26/pag37.htm> [31/07/14].

Astor Piazzolla, en http://es.wikipedia.org/wiki/Astor_Piazzolla [31/07/14].

Astor Piazzolla - MARIA DE BUENOS AIRES - Cond. Marco Tezza en https://www.youtube.com/view_playlist?p=BC35F2ED3D288F58 [06/09/14].

Astor Piazzolla - Maria de Buenos Aires, en <https://www.youtube.com/watch?v=aAmMeQi9Ozo> [06/09/14].

Jitanjáfora, en <http://es.wikipedia.org/wiki/Jitanj%C3%A1fora> [31/07/14].

Jitanjáfora, en <http://hurgapalabras.blogspot.com.ar/2007/10/jitanjforas.html> [31/07/14].

Jitanjáfora: juego y poesía, en <http://www.crayolasypapel.com/2012/04/11/jitanjafora-juego-poesia/> [31/07/14].

El Lunfardo, El Lenguaje Del Tango, en <http://www.tripin.travel/tango/lenguaje.html> [31/07/14].

Lunfardo, en <http://www.ceae.com/Usos-y-costumbres/lunfardo.html> [31/07/14].

Lunfardo, en <http://es.wikipedia.org/wiki/Lunfardo> [31/07/14].

María de Buenos Aires, en http://en.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_de_Buenos_Aires [31/07/14].

María de Buenos-Aires (puesta teatro di capua), en <http://www.teatrodicapua.com/en/projects-3/maria-de-buenos-aires/> [31/07/14].

María de Buenos-Aires (puesta Teatro Cervantes), en <http://www.alternivateatral.com/obra9861-maria-de-buenos-aires> [31/07/14].

María de Buenos Aires (puesta Gotham Chamber Opera), en http://www.gothamchamberopera.org/production/detail/mara_de_buenos_aires [31/07/14].

María de Buenos Aires (Puesta Plan Federal de Ópera y Danza) en <http://www.alternivateatral.com/obra24778-maria-de-buenos-aires> [06/09/14].

María de Buenos Aires (puesta Long Beach Opera), en <http://www.longbeachopera.org/2012-season/maria-de-buenos-aires> [31/07/14].

María de Buenos Aires (puesta Leigh Warren Dance), en <http://www.lwd.com.au/maria.htm> [26/07/2013]

María de Buenos Aires (puesta Cincinnati Opera), en <http://www.cincinnatiopera.org/2012-performances/maria-de-buenos-aires/> [31/07/14].

Historia de la Argentina, en http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_Argentina#Presidencia_de_Frondizi_.281958-1962.29 [06/09/14].

1.3. Memoria Descriptiva del Proyecto

1.3 Memoria Descriptiva del Proyecto.

En el siguiente punto fundamentaré y explicaré las decisiones estéticas tomadas para este proyecto, tanto desde el punto de vista del espacio, de la ambientación, del vestuario y de la iluminación, en relación a lo investigado posteriormente.

A) *Distribución del Espacio.*

El espacio elegido para este proyecto es el Teatro Total de Walter Gropius el cual diseñó en el año 1927 por encargo del director y empresario teatral Erwin Piscator. Dicho espacio es más bien un espacio teórico que un espacio real debido a que el proyecto de Gropius nunca llegó a construirse. Gropius parte para la elaboración de su proyecto de la necesidad de salir de la tradicional caja italiana. Interpreta que esta tiene la gran desventaja de distanciar al público de la fantasía creada por el teatro. Busca diseñar un espacio versátil que pueda satisfacer las necesidades y requerimientos de los más variados tipos de espectáculos y a la vez involucra al espectador de un modo vívido en la ficción representada.

Gropius observa tres tipos distintos de teatro a través de la historia: “a) la arena redonda, el circo, en cuyo disco central se desarrolla el movimiento escénico en amplia plástica circular visible por doquier y concéntrica: el anfiteatro Griego y Romano; b) la hemisfera redonda, con escenario semicircular: el proscenio donde se desarrolla la escena a manera de relieve, separada del espectador por un fondo sólido pero no por telones; c) el escenario elevado (la Guckkastenbühne de los alemanes), que, mediante el telón y el foso para la orquesta separa por completo al espectador del <<mundo de la farsa>> para hacerlo sentir en el mundo real, y que presenta el <<cuadro escénico>> cual una proyección plana sobre el marco que deja el telón al levantarse.”⁸⁸

De esta manera Gropius propone un teatro donde convivan todas estas formas históricas de teatros, en el cuales las formas puedan ser utilizadas tanto por separado como simultáneamente. Plantea dentro de la sala tres escenarios: uno frontal, el cual cuenta con parrilla, trampas-montacargas y un ciclorama de proyección semicircular. El segundo escenario es un círculo que puede estar al nivel del suelo o puede estar elevado, puede estar posicionado próximo al primer escenario a modo de proscenio o, a través de un sistema giratorio que incluye a las primeras filas de la platea, estar ubicado en el centro de la sala a modo de pista central. También este círculo puede ser bajado para dar lugar a una serie de asientos en el caso que se prefiera aumentar la cantidad del público. El último escenario tiene forma de herradura y rodea toda la platea envolviendo a los dos mil espectadores que podrían entrar en la sala. Por delante de éste hay nueve columnas que forman parte de las doce columnas que se encuentran en la sala. Entre estas nueve columnas encontramos una serie de pantallas de proyección transparente que rodean al público, de este modo es posible realizar proyecciones que envuelvan toda la sala u optar por qué se vea lo que se encuentra en el tercer escenario. Estos tres escenarios, que se encuentran comunicados entre sí para ser posible su utilización simultánea, son los que permiten la versatilidad e interacción entre los distintos tipos de teatros.

El principal objetivo de estos recursos es sumergir al público en la ficción y tener una escena completamente versátil. Para lograr esto es por lo que se optó por las proyecciones envolventes. Buscó que el espectador pueda recibir estímulos por todas partes, que la sala mute. De esta manera habla de proyecciones en el techo para simular nubes, cielos estrellados o una visión del cosmos. También entre otras características técnicas que todavía no he nombrado, podemos encontrar, una escalera que puede bajar hasta el centro de la sala, además de una plataforma que juega la misma función. Por todos los escenarios se puede disponer de una serie de rieles por donde pueden circular carros.

88 W. Gropius, “Teatro Total”, Sur 1931, pp 143-144 en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132626.pdf> [26/07/2014]

La elección de este espacio para mi proyecto surge de la idea de que “María de Buenos Aires”, como hemos estudiado en el punto “d” del trabajo de investigación, es una historia de viaje, de peregrinación. Para la puesta deseaba un espacio donde los personajes pudieran circular, viajar, moverse de un punto al otro con total libertad. Para lograr eso pensé que la mejor opción sería un espacio circular, pero que a la vez me permita un gran despliegue tanto de actores como de escenografías. Esto me llevó casi inmediatamente a encontrar este espacio, el cual permite a la perfección la dinámica y la narrativa que buscaba para esta obra.

El principal inconveniente que plantea este espacio para mi proyecto es la ausencia de foso de orquesta, el cual se supone fundamental a la hora de interpretar una obra musical. Por eso propongo que la orquesta se encuentre acomodada en la primera bandeja izquierda de la platea.

En el proyecto utilizo simultáneamente los tres escenarios, pero cada uno cumple distintas funciones. El primer escenario es el principal, donde se narran los hechos más importantes de la historia. El segundo escenario, el circular, juega su doble función: la de proscenio como una extensión del escenario principal y también en ciertos cuadros que la narrativa lo requiere, lo utilizo en su posición central como si se tratara de la arena de un circo. De este modo en el inicio de la obra el círculo se encuentra en el centro para poner al Duende en el lugar central al modo del anfitrión de un circo que presenta el espectáculo. En el área de los analista también utilizo este recuso, no sólo porque se desee representar un circo, sino porque también la posición central transmite una mayor sensación de intimidad. El tercer escenario, el que tiene forma de herradura, lo utilizo para representar las migraciones a través de la ciudad; su forma ayuda a la sensación de continuo movimiento. Este escenario se transforma en las calles de Buenos Aires con sus mareas de gente y frenéticas idas y venidas. A la vez trabaja como extensión del mundo presentado en el escenario principal, de esta manera el público está rodeado del mundo de la obra haciéndolo estar dentro de él.

En cuanto a los recursos técnicos de los que me sirvo, utilizo la parrilla, los montacargas que permiten cambios rápidos y dinámicos de un gran número de elementos al ser de un gran formato y hay varios distribuidos en el escenario principal. Utilizo todas las pantallas y proyectores que se encuentran en los planos a los que tuve acceso, estos son todos salvo las que proyectan al techo que no figuran en los planos. Utilizo la escalera o plataforma que baja hasta el centro del escenario para bajar en el cuadro de los analistas un trapecio. El único recurso que no utilizo es el de los carros sobre las vías, que a mi consideración restringen mucho el movimiento de los carros.

B) *La Ambientación.*

La obra está íntegramente ambientada en Buenos Aires. Hace continuamente referencia a los distintos lugares de la ciudad y a sus diferentes momentos histórico. Como ya se ha nombrado en varias oportunidades durante el análisis de la obra, esta se presenta como parábola sobre la historia de la ciudad y del tango la cual está sujeta al devenir ciudadano. Pero no presenta esta historia en témimos históricos, sino que la muestra como una fantástica fábula, la ciudad se convierte en un mundo fantástico habitado por extraños personajes. Esta línea es la que seguí en la ambientación, no busco mostrar la ciudad tal cual es, ni respetar sus estilos históricos, sino que reinterpreto la ciudad de un modo más subjetivo, buscando transmitir mas las esencias de las épocas y los lugares que la imagen fotográfica. De esta manera voy ambientando los cuadros en los lugares y momentos importantes para la historia del tango, mostrándolos de un modo que su esencia quede al descubierto.

Presento la ciudad casi como una caricatura, exagerando sus rasgos más importantes. Aunque las imágenes son figurativas me permito deformar los paisajes a un estilo semejante al de Xul Solar.

En los primeros tres cuadros (“Alevare”, “Tema de María” y “Balada Renga para Organito Loco”) se presenta

al personaje principal y se nos cuenta su génesis⁸⁹. Interpretando que María es la mujer tango⁹⁰, el mejor lugar para mostrar sus comienzos es donde comenzó todo, en el puerto donde llegaban los inmigrantes. De este modo hago una interpretación del puerto de la Boca inspirada en los cuadros de Quinquela Martín. Del mismo modo interpreto que María, al ser la mujer tango, también es un símbolo de la noche, de la hora del día en que se despiertan las milongas y los cabarets. Por eso el Duende anuncia su llegada al atardecer, en la hora donde comienza a nacer la noche. Durante estos tres cuadros va pasando el paisaje del atardecer a la noche.

En el primer cuadro en las pantallas que rodean al público nuestro un panorama del atardecer en la ciudad, la gente camina de regreso a su casa y los locales comienzan a cerrar. En el cuadro siguiente (“Tema de María”) que es cuando aparece María por primera vez, nuestro en estas pantallas la actividad de los habitantes de la ciudad dentro de sus casas luego del anochecer. Los jóvenes se preparan para salir a la noche, las familias se juntan a comer, los padres juegan con los hijos, una mujer se baña, un artista aprovecha su tiempo libre para pintar, etc. En el cuadro “Balada Renga para Organito Loco”, en el que se nos cuenta la génesis de María, de un aire más místico, las pantallas nos muestran un fondo oscuro con luces, similar a los planetas de una galaxia. Acompañan la música y el ambiente sobrenatural.

En el cuadro cuatro (“Milonga Carriegera”) en el que el Gorrión con Sueño pretende a María y luego de ser rechazado le pregona su futuro⁸⁹, la acción se traslada a los conventillos de los suburbios, lugar donde habitan estos personajes. Nuestro a los conventillos con su estilo tradicional de chapas de colores pero deformándolos, casi de un modo expresionista. De fondo se ven por encima de las pequeñas casas los enormes edificios del centro, luminosos, mostrándose grandiosos, de ensueño, pero también misteriosos. Por el escenario que rodea al público ya no se proyecta nada sino que se ve la escenografía que está sobre las paredes de la sala. Esta simula las fachadas grises de los edificios más antiguos de la ciudad, recordando a los barrios más históricos que permanecen intactos. Este espacio es el camino para llegar de los suburbios al centro. Por eso al concluir el cuadro cuatro y durante el cinco María recorre estas pasarelas para llegar al centro esquivando todo tipo de personajes.

En el cuadro seis María llega al centro y es seducida por un bandoneón que la arrastra hasta los cabarets donde finalmente muere a manos del bandoneón. En el cuadro siguiente el duende va a vengar la muerte de María⁸⁹. Alrededor del público permanece lo mismo que en los cuadros anteriores. En el escenario central vemos en el fondo negro una gran cantidad de carteles luminosos y llamativos. Estos no buscan ser los carteles que necesariamente uno encontraría en Buenos Aires, sino que buscan representar una ciudad de gran vida nocturna, activa, donde hay mucha gente y comercios. En el centro vemos el obelisco como señal de que estamos en el centro de la ciudad. Por delante una construcción que recuerda al art deco, con candilejas, cortinas de terciopelo, columnas de mármol, arcos con bajo relieves de bailarines de tango, plumas gigantes y una entrada fantástica y misteriosa. Esta construcción representa a los lujosos y extravagantes cabarets de los años 20 y 30.

En el cuadro ocho, donde María desciende al inframundo porteño⁸⁹, todo lo que rodea al público desaparece, se vuelve oscuro para centrar la atención en el escenario principal. En este se ve un templo de concreto decorado con huesos humanos al modo de las catacumbas europeas. Estos huesos forman distintos diseños y fileteados. Por los costados hay como estantes en forma de arco donde se encuentran los esqueletos de los antiguos habitantes porteños de mala vida. En el centro un altar donde en su parte superior hay una esquelética orquesta típica, más abajo dos bandoneonistas y un cantor también esqueléticos. Más adelante un atril formado por huesos. La ambientación tiene un aire mortuario, ritual y místico.

En el cuadro nueve se interpreta el funeral de María⁸⁹. Lo ubico en el amanecer, debido a que María es a mi entender, y siguiendo lo estudiado en el trabajo de investigación, una representación de la noche, la cual muere al amanecer. En el escenario principal se ven los primeros rayos de sol que asoman entre los edificios. La escena

89 Ver 1.2. D

90 Ver 1.2. F

parece transcurrir en una parte alta de la ciudad debido a que los edificios están por debajo de la línea del piso. En el fondo varios edificios icónicos de Buenos Aires se ven como si fuera una postal armada de la ciudad. Esta exageración se debe a que en esta escena es en donde aparece la sombra de María, personaje que representa al tango de los sesenta, una sombra exagerada del tango de los años de oro.⁹¹ De este modo muestro una Buenos Aires un poco exagerada, cliché, al igual que la sombras de los tangos antiguos. En el escenario principal encontramos un banco de plaza, más por delante un rompimiento que representa árboles un tanto estilizados y en el piso del escenario pintados con luz los rayos de sol que se filtran entre el follaje. En realidad buco representar un parque céntrico y elevado que podría recordar en algo a la plaza San Martín. En el escenario que rodea al público vemos la escenografía real que ya aparece en el cuadro cuatro, en ella se representan más que nada las escenas migratorias.

En el cuadro 10 la sombra de María realiza su viacrucis atravesando la ciudad, mientras que los rayos del sol laceran su cuerpo⁸⁹. Esta escena se representa en el escenario que rodea al público a modo de migración. Mientras tanto en el escenario principal la proyección de la ciudad va mutando, pasando del amanecer a un día luminoso y radiante. Luego de la escena migratoria la sombra de María vuelve al punto de inicio en el escenario principal. En éste, ya estando en el cuadro once, le canta a los árboles y a las chimeneas de la ciudad los cuales la protegen de los rayos del sol⁸⁹.

En el cuadro doce (“Área de los Analistas”) la acción se traslada a un circo, pero no a uno común y corriente; en éste los protagonistas son tres psicoanalistas. Todos las pantallas de la sala son proyectadas con una trama de franjas rojas y blancas, como simulando la lona de una carpa de circo. En tres de las nueve pantallas que rodean al público se ven sobre la lona carteles que invitan al circo, los cuales están ilustrados con imágenes circenses que recuerdan a las manchas del test de Rorschach. En el escenario principal, por delante del ciclorama hay un trasto que simula la entrada a la pista del circo por la que pasan los personajes del mismo. Está decorada por luces, fileteados para hacer una referencia a lo porteño, coronando la parte superior con un dibujo de Sigmund Freud disfrazado de payaso, dos columnas rojas y azules las cuales tienen dibujados lápices y cerebros haciendo referencia a la psicología, también está decorada con pana roja a modo de telón. A los costados y más adelante, dos postes que simulan ser los postes de la carpa. Estos están conectados a la puerta por unas guirnalda de luces de colores. En el escenario circular, que pasó de su posición anterior como proscenio al centro de la sala, vemos dos cámaras de televisión que usan los analistas para ver en el interior del alma de la Sombra de María. También podemos ver una tarima circular roja en la cual se para el analista principal. Por encima de la tarima vemos un trapecio que es utilizado durante el cuadro por la Sombra de María.

En el cuadro trece (“Romanza del Duende”) la acción se traslada a un bar en el que el duende bebe con extraños personajes porque extraña a María y decide enviarle un milagro a su sombra⁸⁹. El bar que represento tiene algo muy particular, todo lo que se encuentra en la parte inferior del escenario se refleja, al modo que lo hacen los diseños en los naipes, en la parte superior. Por eso vemos sillas y mesas apoyadas en el piso, pero también en el techo. Esto cumple una doble función, primero dar la sensación de un lugar fantástico y segundo hacer referencia a los naipes que se utilizan para los juegos de azar, jugados en los antiguos bares porteños. La ambientación hace referencia a un típico bar de la ciudad de Buenos Aires, por eso las paredes se encuentran llenas de cuadros que hacen alusión al tango, al fútbol y a publicidades antiguas. El ciclorama del escenario principal muestra estas imágenes a modo de pared del bar. Las pantallas que rodean al público también muestran estas imágenes y por delante de ellas vemos mesas donde se encuentran bebiendo y charlando los extraños personajes que frecuentan el bar. Estas proyecciones respetan la característica del reflejo. Las sillas y mesas que se encuentran en el techo del escenario principal son bambalinas pintadas y caladas. Las barras, una ubicada en el piso que esta al derecho y otra que está en el techo de cabeza, tienen una falsa perspectiva para reforzar el surrealismo de la escena. En el escenario circular, el cual vuelve a la posición de proscenio, se encuentra la mesa que utilizará el duende.

En el cuadro catorce se apagan las proyecciones de las pantallas que rodean al público para dejar ver la escenografía real. Ya es de noche y los extraños personajes que habitan el bar salen a entregarle un milagro a la

91 Ver 1.1 A y 1.2 F

Sombra de María circulando por el escenario que rodea al público.

En el siguiente cuadro, el quince, los personajes llegan hasta donde está la Sombra María y esta anuncia el milagro de su embarazo⁸⁹. Esta escena transcurre en el escenario principal con la ambientación de la plaza que le corresponde a la Sombra de María, pero en este cuadro se la ve de noche, hora en la que la sombra de María empieza a recuperar la plenitud de María.

En el cuadro 16, ya el último, la acción transcurre un domingo a la mañana. En éste María-Sombra da luz a su hijo⁸⁹. En las pantallas que rodean al público se ve el mismo paisaje que en el cuadro uno, pero con la diferencia que en éste el cielo no se ve, el firmamento se ve cubierto de edificios teñidos por los colores del amanecer. La ciudad creció enormemente y continúa haciéndolo, como vimos en el trabajo de investigación esto es símbolo de la evolución y el crecimiento de la ciudad, en parte por las características económicas de la época. Por eso tomando el lugar central del escenario principal se encuentra un edificio en construcción que servirá de pesebre para el nacimiento de la hija de María. La perspectiva del trasto que hace de edificio está exagerada para dar la sensación de que se trata de un edificio enorme. Por los costados y al fondo se ven algunas casa como las del cuadro cuatro, dando la idea de que estamos en el barrio donde solía vivir María al comienzo de la obra, pero está cambiando y poco a poco estas humildes casas van desapareciendo para hacerle espacio a grandes edificios. En el ciclorama vemos más edificios en construcción, otros nuevos, grandes grúas pluma para dar la idea del rápido crecimiento de la ciudad, vemos también el obelisco para recordar que todavía estamos en Buenos Aires y porque este también aparece en la misma posición de el cuadro cuatro. El fondo está cubierto de edificios que se tiñen con los colores del amanecer.

La ambientación de la obra busca reflejar su espíritu moderno pero a la vez fiel a la tradición porteña, mostrar a la ciudad de un modo nuevo, divertido y fascinante.

C) La caracterización de los Personajes.

Ya hemos analizado en los puntos del trabajo de investigación que estudian a los personajes que en la obra se presentan personajes que en su mayoría carecen de personalidad. Son esencialmente lo que representan, personajes tipo. Inclusive los protagonistas, María y el Duende, no muestran rasgos fuertes de personalidad. Tal vez el personaje del Duende es el único que al salirse de su función de relator y mostrarse enamorado de María, evidencia cierto grado de personalidad propia, es el único que toma una decisión por sí mismo. Inclusive las decisiones de María parecen no ser tomadas por ella, sino que responden más a un instinto. Por eso, para la caracterización de los personajes me baso más que nada en sus tipos y qué representan. Las caracterizaciones responden más a una representación icónica de un cliché, que a la de un personaje que muestras rasgos de individualidad. Tampoco el vestuario respeta una época determinada sino que se basa en la imagen de cada tipo que representan los personajes.

A continuación describiré y explicare la caracterización de cada uno de los personajes.

María de Buenos Aires: Como ya hemos dicho en el trabajo de investigación en reiteradas oportunidades ella es la representación del tango, que nace en los suburbios de la ciudad y habita en los conventillos y los prostíbulos, luego en su época dorada llega a los suntuosos cabarets del centro. El personaje debe ser, al igual que el tango, sensual y melancólico. Para su caracterización utilizo elementos típicos del vestuario femenino del tango readaptándolos a ciertas características del personaje. Debe lucir como una mujer de vida nocturna y lujuriosa. Por eso el personaje viste un vestido corto, para denotar sensualidad exagerada y cierto aire de mujer licenciosa. El vestido es de color rojo como símbolo de pasión, pero también como símbolo de la sangre derramada en su sacrificio. María muere por su forma de vida, la cual es esencialmente ella. Lleva medias de red y zapatos de taco alto, tanto para reforzar la sensualidad del personaje como también por ser típicos del vestuario de la mujer tanguera. Lleva pelo castaño oscuro y largo debido a que se corresponde con el tipo de

la mujer porteña. El pelo lo lleva suelto dando la sensación de cierto salvajismo y libertad. Su maquillaje es un tanto exagerado sus labios son rojos y el rímel de los ojos lo tiene un tanto corrido, dando la idea de ser una mujer trasnochadora. En el acto dos, en el que aparece por primera vez, lleva una capa roja con fileteados negros y hombreras que continúan el fileteado. Esta representa el velo de la noche que forma parte de su esencia. La capa es roja porque es el color del personaje y por que representa las pasiones que se despiertan en la noche. Los fileteados son negros para combinar con los zapatos y medias negras y por que el negro es un color nocturno. En los cuadros que siguen cambia la capa por una boa violeta rojiza para acentuar la imagen de mujer de la calle.

La Sombra de María: Continuando con lo mencionado en el trabajo de investigación, el personaje representa lo que queda de María luego de su muerte. Caracterizaría al tango de la década del sesenta, el cual era un simple reflejo del tango de la edad de oro. Al igual que el tango, la Sombra de María es un reflejo del personaje, luce igual que el anterior pero carece de su esencia original y fresca, pierde su identidad. La caracterización de La Sombra de María es idéntica a la de María salvo por los colores de su ropa. María Sombra lleva en vez del vestido rojo uno negro, color propio de las sombras. A la vez el negro, en comparación al rojo, es un color mucho más apagado, menos pasional y llamativo, características que coinciden con el personaje. La boa de la Sombra de María también es negra, al igual que sus medias y zapatos. En el último cuadro, en el cual da a luz, el personaje lleva un velo del mismo color y diseño que la capa que lleva María en el cuadro dos. Este hace referencia al velo de la virgen María para hacer alusión a la navidad. También lleva el diseño de la capa de María para mostrar al renacimiento del personaje.

El Duende: Es el relator de la historia. A su vez también hace de artista, un tanto bohemio, enamorado de la mujer tango. Recordando el trabajo de investigación podemos decir que muchos críticos coinciden que el personaje hace referencia a los autores, aunque estos nunca lo hayan reconocido. Horacio Ferrer en más de una oportunidad interpretó este papel. Por eso a la caracterización del personaje le agregué elementos propios de la vestimenta personal de Ferrer. Tanto el nombre del personaje como algunas citas del texto hacen referencia de una figura mítica. Por eso el color principal de su vestimenta es el verde, color con el que se caracteriza a los duendes en la mitología celta. En los primeros cuadros, que transcurren en el puerto, el personaje desciende de los barcos con los inmigrantes, se confunde con uno de ellos, aunque se encuentre resaltado entre el resto para que sea fácilmente diferenciado por los espectadores. En estos cuadros lleva una gorra de campo verde, un sencillo saco verde que hace juego con su pantalón, una modesta camisa blanca y zapatos marrón oscuro. Entre los elementos para hacer referencia a Ferrer encontramos un pañuelo en el cuello por debajo de la camisa, típico en su vestimenta, y una flor roja en el ojal del saco. También tiene una valija para aludir a la inmigración. En el cuadro siete donde se bate a duelo con el bandoneón el personaje viste una camisa blanca con amplio cuello, un moño tipo lazo (también muy utilizado en la vestimenta de Ferrer), un chaleco verde con una flor roja en el ojal, pantalones verdes y zapatos marrones. También lleva un bastón espada a modo de arma para el combate. En este cuadro luce un estilo más aventurero que podría recordar a un espadachín del siglo XVII, pero con ropa más cercana a nuestros tiempo. En los cuadros que siguen, en los que el personaje toma una actitud más melancólica y un tanto más triste, viste igual que en el cuadro siete con la diferencia de que lleva puesto un amplio sobretodo verde. El mismo le da un aire más melancólico.

El Payador: Este personaje cumple el rol que su nombre le otorga₉₂. En la obra sólo cumple el papel de contarnos una historia por medio de una canción. Por eso lo caracterizo con el traje típico de los músicos de folclore. En este caso lo hago aparecer en el puerto de la ciudad, lugar atípico para un hombre de campo. Lo caracterizo como un músico de folclore que va a tocar para los turistas que pasean por el puerto. Su traje es típico de campo pero un tanto más de gala. Viste un saco con cola celeste agrisado que lleva bordados flores y hojas y hace juego con unas amplias bombachas. Lleva un pañuelo blanco al cuello, una camisa blanca y botas negras. También carga con su instrumento, la guitarra, y un sombrero para las propinas.

Hombres que Volvieron del Misterio: A estos personajes los caracterizo como marinos del puerto. En los dos primeros cuadros aparecen como extras que acompañan la acción, en el tercero hacen de coro para el payador. Para su caracterización sigo en el estilo estereotipado del resto de los personajes. Llevan un gorro blanco de marino, musculosa, cinturón con hebilla dorada, un pantalón azul y zapatos náuticos marrones.

Porteño Gorrión con Sueño: Este personaje cumple el rol de enamorado de María y a la vez el que le presagia su futuro⁹². Para su caracterización interpreté su nombre. No lo hice como un hombre ave, sino hice referencia al pájaro con el color de su ambo, igual al de las plumas del ave. En el punto D de la sección 1.2 del trabajo de investigación deduje que el nombre gorrión podría venir de un lunfardismo. Gorrión en lunfardo es sinónimo de gorroneo, que hace referencia a una persona que vive de prestado y licenciosamente. Por eso caracterizo al personaje como un hombre desalineado, tiene la camisa afuera, la ropa arrugada y el pelo descuidado. Lleva un ambo marrón viejo y arrugado, una camisa afuera del pantalón con los primeros botones desabrochados y zapatos marrones oscuros sin lustrar. Carga una botella para dar la idea de que es alcohólico.

El bandoneón: Este es un personaje que habla a través de los sonidos del instrumento. Como ya hemos visto es el proxeneta que lleva a María por la mala vida en la ciudad. Lo caracterizo como una marioneta al estilo de los dragones chinos pero con la forma del instrumento. En el frente vemos su rostro de expresión maliciosa, con cejas que forman fileteados y la sonrisa dibujada por la botonera.

Ladrón Antiguo Mayor y Ladrones Antiguos: Estos personajes son los que habitan el inframundo porteño y los que celebran el ritual de condenación de María⁹². Para hacer referencia a su condición de ladrones y siguiendo el estilo cliché del vestuario estos llevan antifaces negros al modo de los antifaces de los ladrones de las caricaturas, también llevan por el mismo motivo guantes blancos. Deben hacer referencia a su carácter místico, pero sin perder la esencia tanguera y porteña. Por eso los caractericé casi de un modo sectario con misteriosos uniformes. Llevan camisa y moño, un saco cruzado negro con dos tiras rojas verticales y botones dorados, pantalones de vestir negros, zapatos negros y los guantes y el antifaz ya nombrados. El ladrón antiguo mayor resalta entre los demás, por ser el principal de ellos, usando un sombrero de copa negro y una capa con un borde rojo.

Madamas: Estas son la contraparte femenina de los Ladrones Antiguos. También están uniformadas haciendo referencia a su profesión. Utilizan un vestido con características victorianas. La pollera de la capa más interna del vestido es negra, su capa intermedia es bordó y la externa es negra con cintas que se cruzan sobre la capa intermedia y mangas de encaje. Llevan una cinta negra en el cuello con una pequeña flor y peinado alto, también con una flor en el pelo.

Analista Primero y Coro de Analistas: Estos son los personajes que intentan devolverle su identidad a la sombra de María⁹². Se presentan como anfitriones de un circo, por eso al caracterizarlos mezclo elementos del mundo circense con elementos del psicoanálisis. Estos llevan barba canosa y anteojos redondos como los de Sigmund Freud. Visten con el traje típico del presentador de circo. Sombrero de copa, chaqueta roja con hombrera doradas y la parte superior del cuello negra, camisa blanca con un moño negro, pantalones azules y zapatos negros.

Marionetas Borrachas de Cosas: Como se mencionó anteriormente en el trabajo de investigación estas son las que acompañan al duende en el bar y los encargados de llevarle a María el milagro de parte del duende. Las caracterizo como pequeñas marionetas milongueras, similares a las que utilizan los ventrílocuos. En este caso se trataría de marionetas reales. Su rostro tiene una expresión risueña y los cachetes rojos como el que tomó un poco de más. Llevan sombrero y ambo marrón, comisa blanca y zapatos marrones.

Voz de ese Domingo: Aparece en el último cuadro ayudando al duende a anunciar la llegada del domingo y relatando los hechos de ese día⁹². A este personaje lo caracterizo como a un personaje típico de los domingos a la mañana y que además de cierto modo, tiene en la realidad el rol de contarnos lo que ha sucedido. Me refiero al canillita. Carga con un diario y un morral lleno de diarios y revistas. Tiene una gorra marrón verdoso, una

remera blanca y por encima una camisa del mismo color que la gorra. También tiene pantalones azules y zapatos marrones.

Amasadoras de Tallarines: Las caracterizo con la clásica imagen de la madre Italiana. Rulers en el pelo, camisa a cuadros blancos y rojos, pollera verde, delantal amarillo con lunares rojos, medias largas blancas, zapatillas negras y un palo de amasar.

Albañiles magos: Estos llevan ofrendas al hijo de María, por eso los relaciono con los tres reyes magos de la tradición cristiana. Los caracterizo como albañiles de obra con cierta reminiscencia a los reyes magos. Uno lleva un casco verde del que cuelga una tela para proteger la nuca del sol (haciendo referencia a los sombreros que utilizan los árabes en el desierto), camisa verde, chaleco de obra naranja, jean y zapatos de seguridad. También tiene la barba castaña. El que sigue viste igual que al anterior pero el casco y la camisa son amarillas y su barba negra. El último viste como los demás pero con la diferencia que su casco no lleva la tela para protegerse del sol y es de color azul al igual que su camisa, y su barba es canosa.

A continuación describiré a los personajes que no poseen texto dentro la obra y se los nombra en segundo plano y también a los personajes que agregué como extras para acompañar la acción.

Inmigrantes: Estos no son nombrados en el texto de la obra. Los sumo durante el primer cuadro como símbolo del génesis cultural de la ciudad. Están caracterizados con la típica imagen del inmigrante Italiano. Las mujeres visten pañuelo en la cabeza, una remera de mangas largas, pollera larga, delantal y zapatillas. Los hombres tienen sombrero, bigote, ambo marrón oscuro, faja azul oscura, camisa blanca y zapatos marrones oscuro. En ambos casos llevan valijas.

Prostitutas: Aparecen como parte del paisaje del puerto y ayudan a generar situaciones con los marineros. Tampoco forman parte del texto original. He diseñado dos caracterizaciones diferentes para estos personajes. Unas llevan rodete alto, collar de perlas, corsé violeta rojizo, pollera corta amarillenta, botas bucaneras, pulseras y cartera tipo sobre. El segundo estilo lleva pelo suelto y corto hasta el cuello, guantes largos, corsé azul, bombacha violeta, media con portaligas, zapatos de taco y cartera.

Extras: Son personajes que no forman parte del texto, o son nombrados muy en segundo plano, que participan de las escenas (generalmente las migratorias) en las cuales se requieren muchos personajes para simbolizar a los habitantes de la ciudad. Así encontramos mujeres de vestido negro, hombres de ambo, suéter escote en v y camisa. También mujeres de vestido violeta y hombres de saco azul, pantalón negro y sombrero. También hay mendigas con pañuelo en la cabeza, remera de mangas amplias y largas de un verde gastado y pollera marrón percutido. También hay hippies de pelo largo, anteojos, camisa con puntos, chaleco y pantalones acampanados.

Las cabareteras y sus clientes: Estos tampoco aparecen en el texto pero los incluyo para acompañar la acción del cuadro seis, donde María se convierte a la vida oscura en los cabarets del centro de la ciudad. Las cabareteras hacen honor a su nombre y se visten ligeras de ropa pero manteniendo el glamour de los cabarets. Llevan vincha plateada con una pluma, corpiño negro con rayas horizontales plateadas, bombacha negra, mangas negras de red, medias de red con encaje y zapatos de taco. Los clientes llevan sombrero oscuro, saco azul oscuro, camisa blanca y pantalón negro.

Titiriteros: Estos no son nombrados en el texto, pero ellos son los encargados de darle vida a los personajes que son interpretados por títeres. Los titiriteros deben pasar desapercibidos pero a la vez no deben desencajar con la línea estética de la obra. Estos llevan un bombín negro, camisa blanca con moño negro, chaleco negro, pantalón negro y zapatos del mismo color.

Mendigas: Estas son nombradas en el texto de un modo fugaz. Son las que entierran a María, son sus

sepultureras⁹³. Su vestuario debe representar su doble condición de mendiga y sepulturera, por eso visten un pañuelo negro en la cabeza, una remera de mangas largas marrón oscura, pollera y zapatos negros. Llevan una gran cuchara de café y una taza debido a que en el texto dice que a María se la entierra con la borra de un café.

Personajes del circo: No son nombrados en el texto, pero estos son los que acompañan la acción del área de los analistas. Son los típicos personaje de circo pero en este caso relacionados a la ciencia de la psicología. Por eso tenemos una equilibrista que usa dos paraguas para equilibrarse, viste una malla violeta, un tutú de tul del mismo color y zapatos de danza violetas. Hay un malabarista que hace malabares con pastillas psiquiátricas. Este usa antiparras, un moño, una remera con rayas horizontales rojas y blancas, tiradores, pantalones pescadores, medias rayadas rojas y blancas y zapatos. También aparece un payaso que llora, con peluca violeta, una lagrima pintada en el rostro, pañuelo en la mano, gorguera roja y azul, amplia remera de mangas largas con una gran cara triste, tiradores, amplios pantalones y zapatos gigantes. Por último tenemos al hombre forzudo que utiliza tupido bigote, malla naranja y zapatillas de boxeo rojas y blancas.

Personajes del bar: Estos son nombrados en el texto pero no tienen líneas. Están presentes en el bar y acompañan a las Marionetas Borrachas de Cosa a llevarle el milagro a María⁹³. Entre ellos tenemos Chaplines, los cuales lucen idénticos a Charles Chaplin. Hay Murguistas que visten al estilo de las murgas porteñas. También hay Dicepolines, los cuales represento como marionetas que caricaturizan al cantante y compositor de tango Enrique Santos Discépolo. Y por último tenemos angelotes, los cuales caracterizo como marionetas de querubines arrabaleros, con caras de pícaros y sombrero de rufián.

D) La iluminación.

La iluminación en este proyecto juega un rol fundamental, debido a que en la puesta propuesta cobra una gran importancia el paso entre las distintas horas del día. A través del estudio de la progresión dramática podemos deducir que el atardecer, la noche, el amanecer y el día cambian fundamentalmente a la protagonista, otorgándole una gran importancia al lenguaje de la luz. Aquí la iluminación cumple diversos roles. En primer lugar diferenciar notoriamente en qué momento del día transcurre la acción, en segundo lugar destacar alguno de los múltiples escenarios donde se desarrollará la acción principal y los personajes principales, y por último marcar el clima dramático del cuadro.

A continuación explicaré las características principales de la iluminación de cada cuadro.

En el primer cuadro en el escenario principal predomina una luz general de tonos cálidos, como los que emiten los últimos rayos de sol, con una intensidad media. Un seguidor de tono blanco sigue al Duende que se dirige al escenario circular que se encuentra en el centro de la sala. Durante el cuadro, sutilmente las luces van mutando de tonos cálidos a violetas, hasta llegar a tonos fríos de una menor intensidad. De esta manera se da el cambio a la noche e inicia el segundo cuadro.

El seguidor que ilumina al duende se apaga súbitamente y se enciende sobre el personaje de María, la cual se encuentra en los pasillos que se dirigen al escenario circular. El mismo escenario, ahora dominado por María, gira hasta su posición de proscenio.

En el cuadro tres la luz ambiente del escenario principal se mantiene. Luces cenitales celestes iluminan puntualmente a los personajes, y una luz blanca un poco más potente que las demás ilumina al Payador. El Duende en el escenario circular utilizado como proscenio es iluminado con el seguidor, pero con su potencia disminuida.

93Ver 1.2. D

En la escena que sigue predomina en el escenario principal una luz ambiente de tono frío, dejando en penumbras la parte posterior del escenario y llevando la escena hacia más adelante. Un seguidor ilumina con luz blanca al Gorrión con Sueño y a María. En el momento en el que Gorrión le cuenta su futuro a María la luz ambiente sube levemente, dando una iluminación más general de la escena. Las luces del escenario que rodea al público se encienden dejando ver la escenografía. Está iluminada por luces de un color blanco frío, similar a la luz de calle. En este cuadro las luces permanecen tenues y resalta más las amarillas propias de la escenografía.

En el quinto el esquema de luz se invierte, baja la intensidad del escenario principal para elevar las luces del escenario que rodea al público. El personaje de María es resaltado durante su paso por este escenario mediante un seguidor.

Luego en el cuadro seis disminuye la luz del escenario que rodea al público. El escenario principal cobra mayor notoriedad, su luz ambiente se vuelve levemente amarilla. Se resalta zonas donde se ubican los bailarines con luz violeta y la zona de María y el Bandoneón con luz blanca.

En el séptimo cuadro se mantiene el esquema general. Un seguidor ilumina el cadáver de María que se encuentra en el proscenio. El Bandoneón se mantiene iluminado igual que en el cuadro anterior y el Duende ocupa la posición de María en el cuadro anterior.

En las catacumbas del “Miserere Canyengue” la luz ambiente es tenue y de un blanco frío. Una luz blanca, cenital y puntual ilumina el atril donde está el Ladrón Antiguo Mayor. Una luz cenital violeta más tenue ilumina al coro. María es iluminada por una luz puntual celeste que apunta en dirección al público para que sólo se vea el contorno de luz. Las luces del escenario que iluminan al público se apagan del todo.

Tanto el escenario principal como el que rodea al público, en el cuadro nueve, son iluminados por la luz ambiente de un tono anaranjado que insinúa el amanecer. El banco de la plaza en el escenario principal es acentuado por una luz cenital amarilla. El piso del mismo escenario es pintado con la luz de un proyector, generando manchas que insinúan la luz del sol pasando entre el follaje. A medida que transcurre el cuadro la luz ambiente va cambiando a un tono de luz de día más intenso. Este se mantiene en el cuadro siguiente. En éste María es seguida por una luz cenital amarilla que representa los rayos de sol que laceran su cuerpo.

En el cuadro doce la luz ambiente se vuelve cálida y exageradamente artificial. El escenario circular, que toma el centro de la sala, es iluminado con una luz blanca cenital. Cuando el cuadro se vuelve más melancólico, la luz ambiente baja y toma un tono más frío. Un seguidor ilumina a María en el trapecio.

La luz ambiente del escenario principal, en la decimotercer escena, se vuelve sepia y se puede ver una leve bruma en el ambiente. En el escenario circular, ahora en posición de proscenio, la mesa del duende es iluminada con un seguidor blanco.

En la siguiente las luces del escenario que rodea al público se encienden con baja intensidad. Los personajes que buscan a María los resalta un seguidor. La luz general del escenario principal, ya en el cuadro quince, es fría y tenue dando la idea de noche. Las zonas donde se mueven los personajes son resaltadas con luces celestes.

En el cuadro final la luz ambiente del escenario principal es tenuemente naranja, como marcando el comienzo de la mañana y el fin del alba. El proscenio está iluminado con una luz más fría, casi sacra. Allí se ubican el Duende y la Voz de ese Domingo. En el momento en que María está dando a luz se enciende una intensa luz blanca que atraviesa los tabloncillos de madera a su espalda.

Conclusión:

“María de Buenos Aires” se presenta en este trabajo como un desafío tanto para las personas que se propongan representarla como para el espectador. Para el espectador por su complicada comprensión y para el creador teatral por la increíble libertad de interpretación que da. El texto, por momentos, suelta por completo al creador permitiéndole hacer casi lo que se le antoje, en estos momentos solo le marca la atmosfera que debe seguir. Es por eso que se han realizado puestas de todo tipo sobre esta obra, algunas hasta opuestas entre si. “María de Buenos Aires” permite contar una infinita cantidad de historias dentro de los límites de su historia principal. Es como si los autores hubieran querido solo dar el puntapié inicial para activar la imaginación del que la represente.

Es por esto que “María de Buenos Aires” siempre nos va a mostrar una cara nueva, ya que tiene tantas, como creadores decidan representarla. Por esto, siempre será posible profundizar en su mundo desde un punto de vista práctico y retórico, siempre encontraremos nuevas líneas de interpretación de su contenido y estética. En este trabajo solo he mostrado un panorama general del universo de María y he querido expresar mi interpretación de la obra desde el punto de vista práctico de un proyecto escenográfico como desde el punto de vista teórico, ambos coherentes entre sí.

Este trabajo también sirve como puntapié inicial a cualquier persona que quiera profundizar en el estudio y ejecución de esta obra.

Bibliografía:

DE COCA, José, *Teatro total*, en <http://proyectos2uah1112.blogspot.com.ar/2011/11/teatro-total.html> [31/07/14].

GROPIUS, Walter, *El teatro total*, Sur 1931, pp 143-144 en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132626.pdf> [26/07/2014]