

## El traje nuevo del soldado. Aproximaciones a una mirada actual de *La Historia de un Soldado*



*The soldier's new outfit. Approaches to a current look at The Story of a Soldier*

Molinari, Leticia

Leticia Molinari \*  
molinarileticia60@gmail.com  
Universidad Nacional del Sur, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música  
Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
ISSN: 1666-7603  
ISSN-e: 2362-3322  
Periodicidad: Semestral  
núm. 21, 2022  
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 15 Septiembre 2021  
Aprobación: 20 Septiembre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453538009/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0018>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** En octubre de 2019 se presentó en Bahía Blanca una adaptación contemporánea de *Historia de un Soldado*, ópera de cámara para ser leída, tocada y bailada (1918, Suiza) de Igor Stravinsky (Rusia, 1882-1971) con guion de Charles F. Ramuz (Suiza, 1878-1947) y a cargo del maestro Felipe Hirschfeldt en la dirección de escena. Nos proponemos abordar esta adaptación local desde aquellos aspectos escénicos e interpretativos que potencian la actualidad de la obra; para ello hemos realizado entrevistas a los actores y análisis de registros. Encontramos tensiones enriquecedoras entre la dramaturgia y la partitura que se evidencian en el tratamiento del texto, la construcción de los personajes y el uso del espacio escénico. Nos proponemos ahondar en el diálogo que la adaptación entabla entre estos elementos y en las significaciones que articulan la ambigüedad, la identidad y el humor. Se trata de una lectura que incorpora ciertas libertades escénicas con las que construye una denuncia artística y recupera en la obra viejas problemáticas humanas, presentes en nuestra sociedad y ocultas bajo el engaño de nuevas apariencias.

**Palabras clave:** adaptación, performance, denuncia.

**Abstract:** *A contemporary adaptation of the Soldier's Tale, chamber opera to be read, played and danced by Igor Stravinsky (Russia, 1889 - USA, 1971), scripted by Charles F. Ramuz (Switzerland, 1878 -1947) and Felipe Hirschfeldt, in charge of stage direction, was presented in Bahía Blanca, in October 2019. Our intention is to deal with such local adaptation of stage arts and interpretive aspects, which highlight the validity of the masterpiece; for this, we have conducted interviews with the actors and analysis of the records. We find enriching encounters, tension among dramaturgy and the score are shown all along the treatment of the score as well as the character building and the use of the stage. We intend to examine into the dialogue that the adaptation proposes between these elements and the meanings that articulate ambiguity, identity and humor. This new point of view incorporates certain scenic freedoms with which he builds an artistic denunciation and retrieves past human conflicts in the masterpiece and present in our society that are hidden under the guise of new appearances.*

**Keywords:** adaptation, performance, denunciation.

## 1. INTRODUCCIÓN

En 2019 se realizó en Bahía Blanca una adaptación de *Historia de un Soldado* de Igor Stravinsky a cargo de artistas y músicos locales coordinados por el maestro Felipe Hirshfeldt en la dirección de escena, y el maestro Ariel Mantiñan en la dirección musical; ambos directores habían trabajado en la primera audición de la obra en la ciudad (2013).<sup>1</sup> En esta ocasión, director y actores abordaron la interpretación desde un enfoque de denuncia, lo que despertó nuestro interés en la potencialidad de la obra para ser articulada con problemáticas sociales y ambientales actuales. La obra original contiene expresiones estéticas que ya ganaban presencia a principios del s.XX y hoy continúan vigentes, por caso el transformismo escénico y la música popular; como sucede con obras del pasado, la lectura contemporánea las acerca a nuevos públicos y las resignifica. El director y los intérpretes tienen una reconocida trayectoria en el ambiente musical y teatral local, por gestionar y participar en proyectos artísticos que, si bien diferentes, dialogan con el medio local; en esta oportunidad, trabajaron juntos por primera vez en lo que ellos denominan una *adaptación contemporánea*. Siguiendo las reflexiones de L. Pareyson (1987) y D. Taylor (2002), entendemos estos términos en relación con decisiones interpretativas comprometidas con su tiempo que tensionan los mecanismos del teatro musical y lo desplazan al límite con una realización de carácter performático. Nos interesa el problema que surge de incorporar cierta libertad escénica y musical que, si bien no está contemplada en la partitura, los intérpretes lograron realizar.

Con el recurso de un conjunto de conceptos elaborados por diferentes teóricos, textos del compositor y opiniones de los artistas, bosquejaremos unas líneas comparativas entre la obra original y su adaptación<sup>2</sup> y destacaremos los elementos de la dramaturgia más elaborados tanto en el tratamiento de los personajes como del espacio escénico que realizó el grupo de intérpretes.<sup>3</sup> Sin embargo, nos detendremos solo en algunos momentos que consideramos relevantes del abordaje de los discursos narrativo y sonoro, que han permanecido casi inalterados.

## 2. MATERIALES Y MÉTODOS

A fin de proveernos del material necesario para reflexionar sobre esta propuesta, asistimos a la única función que se realizó y luego trabajamos con el material fílmico que nos facilitó BA\_CIC,<sup>4</sup> la institución organizadora. Todas las citas de los actores y del director de escena que utilizamos fueron recogidas en entrevistas presenciales semiestructuradas y grabadas individualmente; así analizamos la construcción de los personajes y el desarrollo de ideas interpretativas, el estudio de la partitura y la información contextual de la obra, las lecturas y audiciones que los nutrieron.

Para un acercamiento a los aspectos que caracterizan los componentes de esta ópera de cámara y sus relaciones, recurrimos a la diferenciación de elementos constitutivos de la dramaturgia que propone José Luiz Martínez (2008) en un agrupamiento de cuatro ejes: la música; los lenguajes corporales que incluyen gestos, escenificación, movimientos y danza; los lenguajes visuales referidos a la escenografía, vestuarios y maquillaje; y el lenguaje verbal.

---

## NOTAS DE AUTOR

\* Leticia Molinari es Profesora de Educación Musical y Magister en Psicología de la Música (UNLP); Especialista en producción de textos críticos y de difusión de las artes (UNA). Diplomada en Arte Sonoro (Colombia). Integrante del Proyecto Grupo de Investigación "Imagen y diseño: dilemas de la literatura y el arte del presente. Segunda parte" (UNS 2019-2021). Actividad Independiente: miembro del equipo de R Producciones Culturales a cargo de ciclos de divulgación musical, redacción de textos críticos y del blog Incidentes Musicales (<https://www.rproduccionesculturales.com/blog>).

### 3. MARCO TEÓRICO

Expondremos conceptos que nos ayudarán a pensar aquellos aspectos de la obra original recuperados y recreados por el grupo de artistas locales en su adaptación. Coincidimos en que se trata de una adaptación, es decir de “una nueva edición de la obra en la que la novedad viene determinada por la materia pero hecha posible por la interpretación” (Pareyson, 1987: 62), pues en este caso, si bien se conserva el género operístico original, está atravesado por la lectura innovadora de un trabajo interpretativo. La partitura y sus indicaciones originales apenas se modificaron y sostienen la identidad de esta obra donde la música, lejos de ser incidental, cobra protagonismo en un estrecho diálogo con el texto; en cambio, los materiales visuales y las expresiones corporales y verbales se orientaron hacia la construcción de otros sentidos.

Stravinsky se refiere a *Historia de un Soldado* como una ópera para leer, bailar y tocar, por consiguiente, se aleja de la ópera como teatro musical cantado. Además, dado que requiere en total de una oncenena de artistas en escena, se remonta a los inicios de la ópera en recintos pequeños de modo que podríamos referirnos a ella como una ópera de cámara. Siguiendo a Hernández y Marin (2019), entendemos por tal una obra de pocos cantantes y con un reducido grupo de músicos; a principios del s.XX hubo una marcada preferencia por los pequeños formatos y, si bien Stravinsky se vio constreñido por la escasez de la época, la idea de incorporar la obra a un teatro itinerante fue su principal interés.

El teórico J. L. Martínez (2008) sostiene que el conjunto de aportes de cada lenguaje expresivo potencia la obra y pone en juego toda la dramaturgia. Así, se refiere a esa energía que circula en términos de *intersemiosis*, “un proceso complejo de significación que incluye signos específicos de lenguajes distintos, cuya articulación es igualmente significativa” (p.102) y de *sinergia* o “fenómeno que ocurre por la acción de dos agentes, cuyo efecto es mayor que la suma de los efectos que cada agente es capaz de crear independientemente” (p.104). No sólo toma en cuenta esta energía en los puentes que obras como *Historia de un Soldado* tienden con su contexto y época, también se detiene en el interior de la obra: los vínculos en donde la tristeza del Soldado encuentra su correlato con la interválica de las dobles cuerdas del violín o en donde la plasticidad del Diablo se condice con el discurso melódico del clarinete.

La adaptación de Hirschfeldt toma al pie de la letra las instrucciones de la partitura, recupera el nexo entre música y personaje, logra la convivencia del libreto original con giros lingüísticos locales y expresiones enunciativas que refuerzan la caracterización escénica de cada personaje y, asimismo, construye una red de alusiones y opacidades que incluye formas del humor. G. Genette (1989) denomina *intertextualidad* a este tipo de tratamiento que articula dos (o más) planos, en el cual el texto puede contener otros sentidos en su puesta en acto; en realidad, toda adaptación es un juego de intertextualidades que profundiza las ya existentes y este concepto resulta significativo en nuestro análisis porque da lugar a una simultaneidad de lecturas que suman a discurso general un anclaje social.

Lusciani Petrini ubica al Stravinsky de ese entonces (1918) inmerso en un pensamiento moderno fragmentario que logra expresar por medio de entreveros y combinaciones culturales y estilísticas, “exacta confirmación de que su *perfecto desencanto* sólo podía realizarse en un variado juego de *máscaras*.” (2014: 52), de modo que reconoce a *Historia de un Soldado* como el trabajo más representativo de este período. La adaptación suma otra mescolanza: el *trash*. El ensayista venezolano Pedro Alzuru define al *trash* como un fenómeno cambiante que reúne lo vulgar y lo mediático, una suerte de mixtura ambigua que se presenta como contracara de la cultura dominante para terminar fagocitada por ella y renacer en una nueva forma, desfachatada y denunciante; “en la desvergüenza del *trash* hay un reconocimiento crudo y honesto de la dureza de los conflictos socio-económicos y una potencial desmitificación de las mentiras y de las imposturas. Hipocresía y *trash* son las dos caras de una misma moneda.” (2011: 10). También el crítico francés N. Bourriaud (2009) refiere a lo descartable, la transitoriedad y el nomadismo en tanto fenómenos que caracterizan el comienzo del s.XXI como “un nuevo ambiente inestable” (p.97) del cual el arte ha incluso llegado a sacar provecho e “instaura lo que podríamos llamar un régimen precario de la estética” (p.97). En

su variante menos glamorosa y más degradada, la *drag* forma parte de las expresiones de esta estética; se trata de una manifestación de travestismo que desborda, exagera los estereotipos binarios de género y se relaciona con la protesta, la marginalidad y la denuncia (Villanueva Jordán, 2017). El conflicto de identidad de los ignorados socialmente y de este colectivo tiene su parecido en el escurridizo Narrador de la adaptación y en el anonimato general de los personajes de la ópera, todos insertos en los problemas ambientales y signados por un tránsito constante.

Varios de los tópicos anteriores fueron abordados por el filósofo alemán T. Adorno desde su perspectiva de la música de Stravinsky en *Filosofía de la Nueva Música* (2003). Allí utiliza la imagen *tour de force*,<sup>5</sup> relacionada con la magia circense, para referirse a la técnica compositiva y afirma que, cual equilibrista, “la armonía de Stravinsky se mantiene siempre en suspensión” (p.126) como se comprueba en las disonancias y enlaces sin resolución; además las repeticiones y reapariciones motivicas tienen algo del entrenamiento y el esfuerzo físico. Incluso esta idea le sirvió a Adorno para pensar en qué medida la interpretación hace o no justicia a la obra en el abordaje de los problemas que esta presenta: una dificultad es la multiplicidad de expresiones que conviven en escena pues en *Historia de un soldado* todo sucede a la vista del público y se exige a la atención con simultaneidades y yuxtaposiciones que no dan respiro. Como consecuencia de lo anterior, Adorno entiende que se pone en crisis “la identidad del mismo sujeto estético vehiculante” (p.152). El grupo de actores se apoya en estas características para construir la dramaturgia: movimiento continuo y múltiple, ausencia de reposo, repetición esclavizante en donde no hay escapatoria porque no hay solidaridad ni lugar a sentimentalismo; de igual modo, la música fluye alternando climas sin cortes abruptos ni contrastes sino con puentes que enlazan partes. Así como el circo es parecido a sí mismo en cualquier lugar que se presente, en esta ópera no hay datos identitarios en escena y la música contribuye a esto con breves piezas de aquí y allá, una suerte de fragmentación que “produce la impresión de algo descompuesto formulado con la más extrema maestría” (p.153). Adorno refiere a este procedimiento de echar mano a otras músicas y transformarlas como “música sobre música”, típico recurso del hacer compositivo de Stravinsky y que no es otra cosa que parodiar, es decir, utilizar la imitación para burlarse de algo.

Otras formas de humor tienen lugar en el género operístico, según sostienen Benet Casablancas (2000) y Pardo Salgado (2005), a saber, un humor musical que trata de romper una expectativa, salirse de lo establecido, lo cual supone una complicidad con quien escucha. El desvío y las alteraciones de la regularidad, la conjunción de lo diferente, los vínculos originales y la elusión, son algunos medios para la ironía y la parodia tanto al interior de la música como en su relación con otros lenguajes expresivos. Otra posibilidad se abre por vía de la construcción del doble sentido de un texto; según Kairo Claver, “al igual que en la ironía y en la parodia, de un sentido simple y determinado pasamos a un doble sentido donde el significado de la proposición queda suspendido y se abre a nuevas interpretaciones” (2007: 220). Los autores coinciden en que la ironía apela a la sensibilidad y la memoria y puede conjugar lo cruel o triste con la humorada para así lograr poner en duda las verdades, mientras que la parodia suele ser una imitación burlona de algo serio.<sup>6</sup> En general, se trata de una forma de elaboración que podemos encontrar en el particular tratamiento que Stravinsky realiza a la armonización de los corales o a la rítmica y métrica de valeses y tango que nos vuelven a la memoria sin ser realmente tales.

Mientras que en la ópera original sólo el Narrador se dirige al público, en la adaptación, la escena desborda hacia todos los lugares de la sala, hay una permanente interacción de los actores con el público que lo sumerge en la acción y lo vuelve partícipe. Esto es, un laberinto escénico indiferenciado en el que inmersión y experiencias son algunos elementos de la performance donde las acciones y un cierto conocimiento se comparten y transmiten. De esta forma lo entiende D. Taylor y destaca la performance “como un fenómeno simultáneamente “real” y “construido”” (2002: 2), como un amplio campo de prácticas artísticas, del cual el teatro es solo parte, cuya dinámica siempre renovada recoge y expone saberes compartidos y formas de la memoria de la esfera pública. Hay acuerdo entre teóricos<sup>7</sup> en relacionar la performance con artes de

representación en público, artes de acción, experimentación y práctica, una puesta en acto; siempre dentro del marco de la obra, la adaptación de Hirschfeldt da cuenta de esta libertad.

#### 4. PERSONAJES Y DRAMATURGIA DE AYER A HOY

*Historia de un Soldado* (1918) es una obra breve en extensión y acotada en recursos pues el compositor la pensó para ser representada en una gira por poblaciones cercanas. Tiene una historia simple: al volver del frente, un soldado se encuentra con el diablo y le vende su alma, pero luego arrepentido, trata por todos los medios de librarse del maleficio sin lograrlo. En ella, Stravinsky se aleja de la herencia musical rusa y se desmarca del teatro wagneriano para nutrirse de formas y técnicas de la música antigua como son el concierto barroco, el melodrama del s.XVIII y los corales luteranos, a la vez que incorpora estilos que estaban de moda como el jazz, el pasodoble y el tango. La obra está compuesta para un septeto instrumental y cuatro actores en escena: contiene once piezas que se alternan con los parlamentos del libreto, en ocasiones ritmado, y se estructura en una introducción, seis escenas y dos intermedios.

De los cuatro personajes de la obra, el Diablo de Stravinsky-Ramuz es el único que se sabe victorioso, una figura multifacética que se muestra persistente, divertida, paciente y embustera, que cambia su aspecto de señor elegante a vendedor de baratijas y a violinista virtuoso. En la música, el clarinete en *sib* se destaca en las escenas controladas por el malvado con pasajes de melodías dilatadas y veloces; lo mismo sucede durante la *Marcha Real* cuando, con amplio y ágil giro melódico, el clarinete delata la presencia satánica bajo el disfraz de violinista en el momento que se levanta el telón. En el resto de sus intervenciones, este instrumento alterna con el modelo en *la* y se mantiene en el registro medio. Stravinsky dedica movimientos completos al Diablo: la veloz *Danza del Diablo* acompaña sus contorsiones de personaje momentáneamente vencido con la conjunción de timbres y cambios métricos, acentuales y articulatorios a lo largo del intrincado desarrollo rítmico-melódico, mientras violín y contrabajo marcan una pulsación constante; la *Canción del Diablo* se ubica entre ambos corales, no lleva clarinete y es la única participación ritmada del texto del Diablo en el cual revela el inevitable destino; finalmente, el último movimiento es la vertiginosa y sonora *Marcha triunfal* que cierra con la percusión sola. En la adaptación encontramos al Diablo, a cargo de la cantante Irene Abreu, sereno, de imponente presencia y dueño de la escena, quien manifiesta explícitamente el control que ejerce sobre el resto de los personajes, el director musical y los espectadores con sus órdenes de acción, distribución y participación.

El estrecho vínculo entre el Diablo y el Soldado guía el desarrollo argumental. El Soldado de Stravinsky que recorre en soledad el agotador camino a casa con grandes ilusiones, sin descanso ni techo, es ahora puesto bajo una lupa que lo sitúa en el presente porque, según afirma el director Hirschfeldt, “tenemos otras narraciones con respecto a los soldados” (2020); así construye un personaje que se encuentra en el eslabón más débil de la cadena laboral, un trabajador de entregas a domicilio que depende de sus propias fuerzas y recorre incansablemente, a cielo abierto, el entramado urbano. En la música, el violín del Soldado participa de todos los movimientos como un instrumento de sonoridad áspera; lejos de un discurso violinístico tradicional, ahora se acerca al contrabajo que se ubica en el registro agudo. Es importante destacar que el violín del Soldado, instrumento central y protagónico pero de simbología incierta, no es recuperado en la escena de la adaptación pues, como lo expresa el actor Patricio Lodeiro a cargo del personaje, “está el deseo y su apropiación pero no está materializado y eso da otro interrogante” (2020), sin importar demasiado lo que el instrumento represente;<sup>8</sup> así, su ensordecedora ausencia dimensiona la situación generalizada de dominio y sometimiento.

La Princesa, interpretada por Felipe Hirschfeldt, era la gran conquista de aquel Soldado exhausto, el final de sus penurias y peregrinaje, la ternura merecida que, sin embargo, se le escabulló de las manos. En cambio, ahora se nos presenta como un personaje que carga con el peso de ser mujer en la sociedad del s.XXI y nos confronta



con la cosificación del cuerpo; completamente indecisa y subordinada, ni siquiera baila, solo sostiene el avance de una ininterrumpida y desorientada caminata hacia atrás, al margen de cuanto sucede en la escena.

Finalmente, en la dramaturgia original, el Narrador no se ajusta del todo a una tipología, pues si bien está al tanto de toda la información cual narrador omnisciente, su relato tiene un tono bien personal cuando explica la historia al público, incluso da, a veces, voz a los pensamientos del Soldado, lo ironiza e imita sin contaminarse de pasiones mientras entra, ocasionalmente, en la trama con el consejo que le brinda; sus parlamentos y recitados se alternan y se dirigen a unos y otros por igual, describe y sentencia, conoce al detalle los trucos de la historia pero manipula y dosifica la información. Poco queda de ese personaje en la adaptación, ya que nos encontramos con la complejidad de uno que entrelaza su parlamento con la fuerte presencia de elementos de la teatralidad (actuación, uso de la voz, interpolaciones en el texto y vestuario). La construcción del personaje, que realiza el actor y cantante Javier Jacobi, despliega un activo juego donde falsamente se muestra amigable con el Soldado cuando en verdad es cómplice del Diablo: con apariencia inofensiva, desnuda su estrategia entre el público, domina el espacio, recurre a la exageración y el histrionismo de una estética *drag* impactante pero de magro capital, envuelto en ropas plásticas de basural. Investido del rol de los medios de comunicación, pone en evidencia que nadie está a salvo de su influencia y nada vale para evadirse de su manipulación y sus engaños.

Por su parte, el maestro Hirschfeldt profundiza la tensión dramática de la propuesta original al proponer un Soldado esclavizado y una Princesa sin privilegios junto a la poderosa dupla de un Diablo invencible y un despectivo Narrador.

## 5. TRANSFORMACIONES, MOVIMIENTOS Y RITMOS

La adaptación de Hirschfeldt no solo transforma los elementos corporales y visuales, sino que reconstruye personajes capaces de provocar nuevos sentidos así como teje inéditas relaciones de significación entre la música y el texto. Su lectura presenta coincidencias y disonancias con un original en el cual Stravinsky desnuda la situación en escena y plantea una dramaturgia donde se superponen planos de lectura. A lo largo de la adaptación, la tensión narrativa es acompañada por mutaciones de los personajes. Así, el Diablo manifiesta un interés creciente en la Princesa quien, poco a poco, pasa a convertirse en un instrumento del poder diabólico mientras que el humor del Narrador es cada vez más despiadado y el Soldado alcanza los límites de la desesperación.

La propuesta de Stravinsky de una ópera sin canto, es ahora enriquecida por una enunciación ampliamente expresiva que pasa por la ironía, imitación, sentencia y consejo. Esto se plasma en los agudísimos chillidos y desesperados exabruptos del Soldado, en un Diablo que alterna su faceta de bondad con el escarnio y el habla de una niña, y en las desconcertantes entonaciones del Narrador quien, en palabras del actor Javier Jacobi, “tenía el objetivo de destruir los textos y que emergiera uno nuevo” (2020). En este contexto, se destaca una Princesa reducida casi a un cuerpo anónimo que ha perdido la voz y solo se manifiesta por medio de un complejo desarrollo gestual. Además, el libreto fue salpicado de expresiones que otorgan una ligazón contextual, evidente en el uso de insultos, giros idiomáticos y nombres propios; se agrega a esto una enunciación enriquecida por entonaciones foráneas, cambios de velocidad, interjecciones y comentarios al público que se interpolan en el relato.

Las inflexiones expresivas de las voces que enriquecen y desbordan cada personaje tienen un correlato en el uso registral de los instrumentos musicales dado que las intervenciones más representativas se desarrollan en zonas de su extensión poco frecuentes y caracterizan a algunas figuras. Así, el disonante violín del pobre Soldado anuncia y acompaña su presencia con una sonoridad donde prevalecen las cuerdas dobles con intervalos más bien disonantes y de poca extensión, mientras que el Diablo se reserva el virtuosismo del violín, la estridencia del clarinete en su registro agudo y las potentes intervenciones de la percusión.

Stravinsky concibió una partitura en estrecha relación con el libreto pero que a la vez pudiera interpretarse independientemente como suite de concierto.

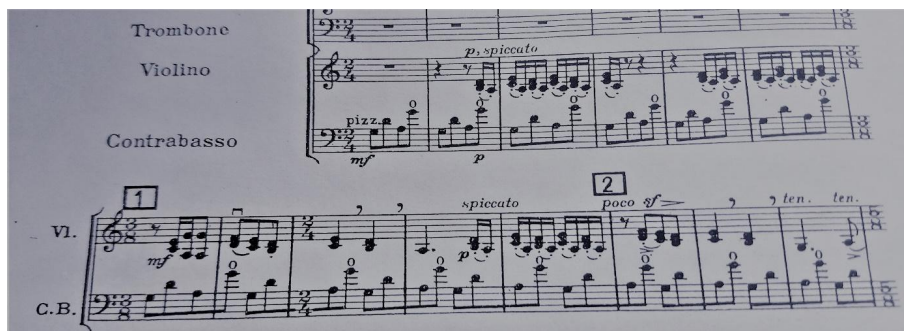


IMAGEN 1.

Fragmento inicial de “Música de la escena 1” de Igor Stravinsky.

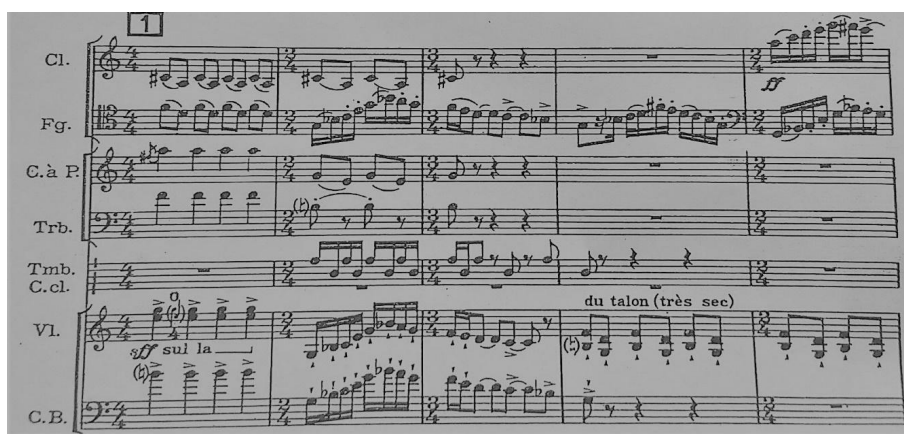


IMAGEN 2.

Compases 5 a 9 de “Danza del Diablo” de Igor Stravinsky.

Stravinsky fue muy cuidadoso en la organización de un limitado espacio de pequeño escenario pues, además del despliegue actoral, destina un lugar visible para los músicos con el propósito de incluir la gestualidad instrumental al discurso escénico: “En la mitad de la escena, y los actores a los flancos de la música por un lado y el recitante por el otro.” (1935: 149). En la adaptación, los músicos se ubicaron en una tarima, mientras los actores se desplazaban en una sala reducida. El tiempo parece suspenderse en la circularidad del movimiento escénico, en el manejo engañoso del argumento y en el intrincado diseño espacial urbano. En tal distribución y uso del espacio, no es sencillo encontrar la salida y el público queda atrapado en el laberinto de butacas así como los personajes lo están de su destino. Con todos en escena de principio a fin, las relaciones entre actores y espectadores se dan en la proximidad y la mixtura: se cruzan las miradas y los gestos, se comparten utilería y se enlazan los cuerpos en las danzas; constantemente se interrumpe la pasividad del público. La dramaturgia fortalece la idea de la obra como recorte de un devenir y sugiere que todo continuará igual que era antes de comenzar; la apertura del espacio teatral y la extensión del tiempo lo refuerzan dado que, al inicio, el Repartidor ya corría acorralado por la sala vacía cuando simultáneamente el Diablo daba inicio a la obra en el foyer y, finalizada la presentación, quedó juntando la basura a la vez que el Diablo ordenaba a los espectadores que aplaudieran y se retiraran.

Hay una fuerza que, en todo momento, impulsa la narrativa en espiral por obra del Diablo, quien implacable acecha y luego vence, y por obra del Soldado, quien es atrapado, se aleja y vuelve a caer en las diabólicas garras; es el mismo agotamiento y desazón del Repartidor quien corre en vano tras un mejor futuro. Ninguno de ellos tiene un lugar para estar, no es el frente de guerra ni son las calles de la ciudad, todo es

transitar. Entonces, la actividad se vuelve constante así como en la partitura fluyen pulsaciones, tal vez no tan audibles en la serenidad de la *Pastoral* y los *Corales*, mientras que las *Tres Danzas* se entrelazan por medio de compases de transición que suavizan el contraste.

Se evidencia la circularidad en la recurrencia, variada y literal, de secciones y temas musicales, en el uso de la forma tripartita de las piezas y en motivos que son recuperados sucesivamente. Stravinsky teje una apretada trama de recuerdos y semejanzas con pocos y selectos materiales muy elaborados y recuerda que “la similitud nace de una tendencia a la unidad... la similitud está escondida, hay que descubrirla y no la descubro más que en el límite de mi esfuerzo” (1940: 53, 54).

Los ritmos de desplazamiento y gestualidades son tan complejos como los de la partitura de momento que los personajes actúan simultáneamente y cada uno lo hace con una calidad y rítmica corporal propias, sin detenciones significativas o coincidencias con la música; como bien sintetiza el maestro Hirschfeldt: “empezó a haber cierta disonancia o contraposición entre lo musical y lo escénico y mucho liberado también a la improvisación” (2020). De hecho, no es posible anticipar un estilo o género musical a partir de la plantilla instrumental porque los criterios de selección fueron variados: los extremos registrales de cada familia, la fácil portabilidad del teatro itinerante para la percusión, la rusticidad de la corneta a pistón preferida al timbre de la trompeta y un fagot con posible transcripción a saxofón alto. Por otra parte, las marchas sostienen el tempo con provocadores corrimientos, la *Pastoral* evoca el abatimiento y las *Tres Danzas*, si bien no alcanzan a ser plenamente los géneros de baile que pregonan, poseen una caracterización formal y rítmica que permite evocarlos.

## 6. AMBIGÜEDAD, HUMOR Y JUEGOS DE SENTIDO

En la conjunción de una obra musicalmente diversa y una narrativa atemporal con personajes anónimos, el maestro Hirschfeldt ve la oportunidad de trasladar la escena a la vida urbana actual y sus problemáticas laborales, de contaminación y discriminación. Para ello, propone un juego ambivalente en el que nos ofrece, por un lado, el transformismo desprolijo en la Princesa e impactante en el Narrador y, por otro, la dominación presente en las diferentes formas que asume la relación entre el Diablo/Diabla y el sumiso jornalero. Esta lectura contemporánea encuentra una concordancia en los estilos musicales que perduran en el presente (por caso el tango, el vals o las marchas) y se amplía con el esbozo rítmico de una cumbia rioplatense a cargo de la percusión.

En dos momentos los intérpretes hicieron uso destacado de formas del humor: uno sucede cuando la alegre *Marcha del Soldado* que acompaña al personaje homónimo en su ilusión se transforma en cortina musical de la irónica gestualidad de un lector muy divertido mientras el Soldado/repartidor corre agotado. Otro sucede en el último parlamento cuando, atentos a la reproducción literal del texto, el sentido de cada palabra es extraído de la escena de retorno a la aldea y destinado con precisión a la potente escena del parto de plástico de la Princesa con el Diablo por comadrona; un doble sentido que se suma a las ironías del Diablo. La actriz Irene Abreu (2020) caracteriza al Diablo como un personaje que “todo el tiempo marca el sarcasmo”,<sup>9</sup> con sonrisas socarronas, ademanes despectivos y miradas de connivencia hacia el público en cada una de sus intervenciones.

El Narrador aporta su cuota de humor mordaz que ridiculiza al otro con desafecto y actitud cómplice a la vez. Elaborada como una *drag-narradore*, en términos del propio actor (2020), es una figura bizarra, dinámica, evasiva, burlona y posee todos los atributos del transformismo exagerado que despliega en el uso de la voz, los gestos, el maquillaje y un vestuario de basurero, cual una *drag-ganga . drag-barata*.<sup>10</sup>

En este juego de sentidos, encontramos la síntesis música-texto en varias ocasiones: el poderío del Diablo triunfa acompañado, irónicamente, por el *Gran Coral*; la importante figura de un rey es evocada por una grotesca *Marcha Real*, una suerte de fanfarria que convierte en poco creíble su majestuosidad; el reclamo por



Santiago Maldonado<sup>11</sup> se produce mientras suena la apacible *Canción a orillas del arroyo*. También la música de Stravinsky resulta engañosa por sí misma, como sucede en las llevaderas marchas que son en verdad piezas de complejidad métrica y rítmica y en los tradicionales corales que suenan ahora con la aspereza propia de una armonización disonante.

## 7. DENUNCIA Y TRASH

Podríamos pensar la adaptación como una propuesta que, por medio del humor y con estrategias no convencionales, busca informar y denunciar; para ello, despliega en escena una parodia de la dominación fría y desconsiderada de la mano de la *drag*, una estética no solo ligada a la transgresión y lo grotesco, sino a lo provocador y oculto, lo que queda en los bordes, lo marginal. Al deshecho.

Mientras que en el original, la escenografía es despojada y está claramente delimitada, aquí la vemos atiborrada de basura plástica donde lo que se tira oficia de denuncia según expresa el maestro Hirschfeldt, dado que “el espacio-tiempo no está definido en la dramaturgia [original] se tiende a que lo que se cuenta en la obra o lo que se plantea en la obra...pueda ser asimilable a diferentes contextos” (2020). Por ello, la mirada interpretativa se vuelve hacia las preocupaciones de su propio medio y se enfoca en la contaminación, una problemática del contexto local debido a las industrias petroquímicas que rodean la ciudad; los actores traen a escena una inquietante situación de alarma con la que conviven como pobladores y contra la cual la comunidad no cesa de manifestarse. Por otra parte, se trata de una realidad que atraviesa geografías y comunidades, una de las miserias del s.XXI llevada a la escena teatral desde donde inunda a los espectadores cual “catarata plástico-denuncial-política de la actualidad” (Jacobi, 2020). Como aquel soldado de la obra que llegaba de algún lugar para advertir que era verdad el horror de la guerra, el plástico es testimonio del consumismo exacerbado y es una realidad que los actores comunican sin siquiera mirarse entre sí sino en una interpelación constante al público. En palabras de Stravinsky, “La música es el único dominio donde el hombre realiza el presente” (1935: 113).

## 8. A MODO DE CIERRE

El cineasta alemán Alexander Kluge (2021) sostiene que la ópera continúa presente en la vida pública luego de un largo recorrido pues responde a una única ley, la renovación. Por ello es un género abrazado por la modernidad, un sentir que reconvierte lo ya hecho y acabado a su presente con preguntas, cuestiones y modos de decir actuales; tal la obra de Stravinsky-Ramuz y la propuesta de Hirschfeldt. Entendemos que en la lectura del director y los actores se conjuga la fidelidad a la obra y la imaginación creativa, se desprenden decisiones interpretativas orientadas hacia una vivencia compartida con el público, tanto en los parlamentos como durante la música en escena. De este modo la teatralidad de la obra se vuelve permeable, el artificio escénico se transforma real y pasa a ser parte de una manifestación performática. Esta manifestación se construye con la elaboración enunciativa del libreto y, principalmente, a partir de la estructura musical; al respecto, podría decirse que Stravinsky logra desplazar la emoción del vals, el sentimentalismo del tango, la frescura del ragtime o el regocijo espiritual de un coral en favor de un clima homogéneo que remite más a movimientos solitarios, introspectivos o mecánicos. La adaptación apoya la dramaturgia en ese estado y lo refuerza con la interpolación de un fragmento rítmico.

Stravinsky y Ramuz componen *Historia de un soldado* con elementos que recuperan de ese camino histórico y los ponen en relación con materiales de su presente. Ramuz recuperó una temática humana universal de aquellos cuentos rusos que lo inspiraron y Stravinsky compuso una ópera austera con la reunión de piezas de diferente procedencia a las que imprimió su sello compositivo. No solo la espacialidad se desdibuja sino también la temporalidad: personajes de siempre, problemáticas humanas, músicas de ayer y

hoy. La dramaturgia de Hirschfeldt aumenta la ambigüedad y el anonimato de los personajes sin nombre (¿a qué ejército pertenece el soldado? ¿Para qué empresa trabaja el repartidor?), asimismo aborda esos inciertos terrenos de identidad situándolos en el entramado urbano argentino, no exentos de guiños culturales, históricos y políticos dirigidos a la reflexión del espectador más que a su complacencia, ya que “El espectáculo necesita ante todo el juicio. No se acepta sino después de haber juzgado, aunque sea inconscientemente. El sentido crítico juega en él un papel esencial.” (Stravinsky, 1935: 89).

La precariedad está presente desde las mismas condiciones de producción y circulación de esta ópera, pensada como un espectáculo ambulante de bajo presupuesto por una Europa de la post guerra y la peste. Podemos imaginar un paralelismo con la actualidad dado que la escasez de apoyo económico es generalizada para la realización de este tipo de producciones y además el momento de la puesta fue próximo al inicio una situación pandémica similar a aquella. Por ello, la propuesta de Hirschfeldt sintoniza con el propósito inicial de Stravinsky-Ramuz, decide no ocultar estos condicionantes y construye una indisimulada escena de baja calidad y desprolija. En la adaptación de *Historia de un Soldado* están presentes la acumulación de deshechos, las fragmentaciones, el interés por problemáticas ciudadanas y, principalmente, el desplazamiento; en ella se recurre, entre otros, a la acción constante, el movimiento errante por un espacio abierto, el ritual religioso y a la calle en donde confluyen las músicas tanto rurales como urbanas, populares, sacras y militares.

Difíciles resultan las certezas en este mar de ambigüedades argumentales, escénicas y musicales pero tal vez sí podamos pensar que este viaje musical en tiempo y espacio da cuenta de una obra de arte que nos vuelve a confrontar con problemas de nuestro mundo bajo el disfraz de nuevos ropajes. Como sucede en aquel cuento danés,<sup>12</sup> el engaño es una estrategia poderosa que a veces recurre al malabar o al truco para ocultar su complejidad; sin embargo, nada escapa a la potencia reveladora del arte.



IMAGEN 3.

BA\_CIC Bahía Actual. Centro de Interpretación y Creación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Irene. Entrevista concedida a Leticia Molinari. Bahía Blanca, 26 de febrero de 2020.

- ADORNO, Theodor (2003[1975]): *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid, Akal.
- ALZURU, Pedro (2011): "El trash: la estética de la basura" en *Bordes. Revista de estudios culturales*, n°2. pp.8-21. <http://erevistas.saber.ula.ve/> [Consultado: 15 de marzo de 2021].
- BENET CASABLANCAS, Domingo (2000): *El humor en la música. Broma, parodia e ironía*. Kassel, Edition Reichenberger.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009): *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- GENETTE, Gerard (1989). Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid, Taurus.
- HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto y MARIN, Miguel Ángel (2019): "¿Qué es la ópera de cámara?: una mirada desde la historia" en *Scherzo*, n°351, pp. 81-84.
- HIRSCHFELDT, Felipe. Entrevista concedida a Leticia Molinari. Bahía Blanca, 14 de febrero de 2020.
- JACOBI, Javier. y LODEIRO, Patricio. Entrevista concedida a Leticia Molinari. Bahía Blanca, 20 de febrero de 2020.
- KAIERO CLAVER, Ainhoa (2007): Tesis Doctoral, Creación Musical e Ideologías: la estética de la posmodernidad frente a la estética moderna. Departamento de Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/5197> [Consultada: 20 de junio de 2014].
- KLUGE, Alexander. Entrevista concedida a Pablo Gianera. In *Futurum*, Primeras Jornadas de Ópera Experimental. UNTREF, Buenos Aires, 10 de diciembre de 2021. <http://www.untref.edu.ar/mundountref/1-jornada-en-opera-experimental-in-futurum>
- LUSCIANI PETRINI, Enrica (2014): *Tierra en blanco. Música y pensamiento en los inicios del siglo XX*. Barcelona, Ediciones Akal
- MARTÍNEZ, José L. (2008): "Intersemiosis en el teatro musical y en la ópera contemporánea" en *Tópicos del Seminario*, n°19. Brasil, Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo. pp.101-129.
- PARDO SALGADO, Carmen (2005): "La risa del Músico" en *Acto: Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n°2-3, pp.178-193. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista> [Consultado: 13 de febrero de 2010].
- PAREYSON, Luigi (1987): *Conversaciones de estética*. Madrid, Edit Antonio Machado.
- STRAVINSKY, Igor (1935): *Crónicas de mi vida*. Buenos Aires, Editorial Sur.
- STRAVINSKY, Igor (1940): *Poética Musical*. Buenos Aires, emecé editores.
- STRAVINSKY, Igor (1968): *The soldier's tale* [música impresa]. New York, Edwin F. Kalmus.
- TAYLOR, Diana (2002): Hacia una definición de performance. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html> [Consultado: 20 de julio de 2022].
- VILLANUEVA JORDÁN, Iván (2017): "Yo soy una *drag queen*, no soy cualquier loco". Representaciones del *dragqueenismo* en Lima, Perú" en *Península*, n°2, pp.95-118.

## NOTAS

- 1 Disponible en <https://youtu.be/1xgmnxOOqwg>
- 2 Disponible en <https://youtu.be/-Z006GAsbqY>
- 3 Agradecemos la buena disposición y el tiempo brindados generosamente por los artistas en esas conversaciones ya que resultaron un invaluable aporte a la redacción de este trabajo.
- 4 Bahía Actual\_Centro de Interpretación y Creación. <https://bahiactual.org/>
- 5 Para un desarrollo más amplio del concepto ver ADORNO, T. (1983[1970]). *Teoría Estética*, Buenos Aires, Hispamérica Ediciones.
- 6 Por caso, el tratamiento de los corales luteranos como ejemplifica Benet Casablanca (p.125).
- 7 Marcelo Nusenovitch, Roselee Goldberg y Jorge Zuzulich entre otros.
- 8 Los actores comentan que no llegaron a un acuerdo acerca de qué representaba el violín y los debates rondaron en torno al alma, el tiempo, lo que apasiona o aquello por lo que alguien daría la vida.
- 9 El diccionario de la R.A.E define sarcasmo como "burla sangrienta, ironía mordaz y cruel con se ofende o maltrata a alguien o algo".

- 10 El actor J. Jacobi nos aporta estos términos y aclara que su inspiración fue la *drag* Bartolina Xixa Drag Folk del artista y activista andino Max Mamani.
- 11 Joven que falleció ahogado a orillas del río Chubut, Argentina; su cuerpo fue hallado el 17 de octubre de 2017.
- 12 Hacemos alusión al cuento *El traje nuevo del emperador* de Hans Christian Andersen publicado en 1837.