

MARCUS MOTA. *A dramaturgia musical de Ésquilo*, Editora Universidade de Brasília, Brasília, 2008, 568 pp.

Marcus Mota, escritor, traductor y dramaturgo, se desempeña como profesor de Teoría e Historia del Teatro en la Universidad de Brasilia y como coordinador del Laboratorio de Dramaturgia e Imaginación Dramática (LADI) de la misma institución. Este libro, resultado de la reescritura de su tesis de doctorado defendida en mayo de 2002, propone analizar las seis tragedias conservadas de Esquilo a partir de la contextualización de su actividad representacional, con el propósito de explicitar dificultades y alternativas para una comprensión más acabada de las obras dramático-musicales.

La tesis propone que las obras de Esquilo son representaciones de la tradición teatral ateniense en el contexto de sus parámetros de composición y realización escénica: la producción esquiliana determinó una redefinición de las prácticas representacionales anteriores a él, por lo tanto, él mismo explicitó esa misma tradición, al demostrar el límite de los procesos utilizados y el horizonte de sus potenciales realizaciones. Para el autor, sin embargo, este posicionamiento fronterizo de Esquilo no lo convierte en modelo o norma, sino en un punto crítico del campo de las actividades teatrales. Sobre la base de la premisa de que Esquilo reorientó la elaboración de espectáculos ante la tradición dramático-musical de su tiempo, Marcus Mota se propone demostrar que la dramaturgia esquiliana resulta un referente fundamental para una aproximación más amplia y específica al vasto campo de las artes escénicas.

El acercamiento a este extenso libro se agiliza gracias a una completa presentación, realizada por el autor, donde se explicita el recorrido analítico en el que el lector se sumergirá tras esas palabras iniciales. La “Introducción”, titulada “Tradição e Modernidade- Por uma história dos processos criativos audiovisuais”, ofrece una primera aproximación a la discusión de conceptos y abordajes que son retomados constantemente a lo largo de toda la obra, centrada fundamentalmente en la relación texto-espectáculo y en un recorrido a través del itinerario crítico acerca del concepto *mousiké*. El apartado pone a disposición el marco teórico de la investigación, que logra mostrar el vacío bibliográfico vinculado con actividades representacionales complejas y su estudio en su contexto de producción. El agudo examen teórico desarrollado despliega numerosos argumentos para demostrar que el drama ha sido tratado aisladamente, sin ser relacionado con las modificaciones de la cultura

musical y, por extensión, sin referencia a sus específicas modalidades de composición y performance. Para el autor, la exclusión de la musicalidad, exhibida en la reducción de la relevancia de la actividad coral, es complementaria del énfasis en la *ópsis*, en la visualidad del espectáculo. La polémica de las relaciones entre texto, performance y *mousiké* encuentra en los trabajos de Taplin, Goldhill y Wiles, entre otros, una divergencia de métodos y enfoques que el autor examina y discute para establecer su postura. Una postura donde el coro pierde su marginalidad y se transforma en metarreferencia: al mismo tiempo que interacciona con el resto de los agentes dramáticos, realiza performances que reinterpretan el espectáculo durante la representación y revela los nexos entre ésta y la tradición de la *mousiké*. En razón de ello, se justifica y ratifica la necesidad de este nuevo abordaje.

Luego de este primer contacto con la dramaturgia musical de Esquilo a partir de las líneas generales de análisis, las páginas siguientes son dedicadas a la observación particularizada de las obras de Esquilo. Todas las citas textuales son traducidas por el autor y están acompañadas por el original griego, decisión que demuestra la seriedad del análisis que, si bien apunta hacia el campo de la dramaturgia, no desconoce el rigor filológico, considerando al lector experto en esta materia. Los siete capítulos, la conclusión y los dos apéndices de este libro continúan la tendencia instalada desde la introducción hacia una actualizada reseña y discusión de la bibliografía crítica acerca de los conceptos e investigaciones que aquí se desarrollan.

En la presentación, el mismo autor hace explícita su elección de discutir una obra por vez. Dedicar un capítulo a cada una de las obras para no recaer, según sus propias palabras, en el atomismo de un enciclopédico comentario textual, en un elenco arbitrario de temas o en un tratamiento puramente conceptual de las cuestiones de esa dramaturgia. El autor aclara pertinentemente, además, que la sucesión de los capítulos no tiene como objetivo trazar la evolución de un estilo, sino que las obras son ordenadas cronológicamente para revelar la continuidad de un conjunto de procedimientos y variaciones que esclarezca la actividad misma de realizar “ficciones audiovisuales”. Al mismo tiempo, el estudio de cada tragedia se divide en partes, de manera que se logra una interacción entre las opciones de representación seleccionadas por la obra y la discusión de su dramaturgia.

El primer capítulo, “A performance trágica julgada: *As rãs*, de Aristófanes, como historiografía primeira dos parâmetros de composição e de realização para cena em Atenas

no século V a. C.”, destina sus páginas a la lectura pormenorizada del *agón* entre Esquilo y Eurípides para verificar los presupuestos de valoración y evaluación de una dramaturgia por otra. El capítulo presenta algunos de los parámetros por los cuales la dramaturgia ateniense y la de Esquilo eran comprendidas y, además, amplía el horizonte abierto por Aristófanes hacia una conceptualización de los problemas de la dramaturgia musical. La “performance trágica juzgada”, entonces, exhibe más que una contienda literaria. Mota sostiene que *Ranas* muestra a Esquilo como punto de viraje en la tradición teatral ateniense: permite entender qué orientación creativa predominaba antes de sus obras, cuál fue su contribución para modificar esa orientación y cómo, después, la tradición incorporó y modificó su aporte. El capítulo busca apartarse del rótulo que Murray ha puesto a Esquilo como “creador de la tragedia” para demostrar que fue un dramaturgo que intervino en una producción ya existente, cuya innovación consistió en cambiar el nexo entre audiencia y representación.

El segundo capítulo, “Os limites da afetividade musical de Frínico (o trágico) e a proposição da forma analítica de representação de *Os persas* como solução dos impasses da tradição teatral ateniense”, propone detenerse en el análisis del “caso Frínico”, es decir, del suceso coyuntural que resultó de la puesta en escena de *La toma de Mileto* y la refutación de su representación por parte de la platea. Según Mota, este acontecimiento en el que “el *ágora* invadió al teatro” constituye un registro de la prehistoria de la dramaturgia que fue radicalmente alterada por Esquilo, dado que puso en evidencia el hiato y la discontinuidad entre el mundo representado y el mundo de la recepción.

Durante esta pieza que representaba la destrucción de Mileto en manos del ejército persa, la ciudad espectadora se identificó con la ciudad representada. Los espectadores manifestaron querer otras y nuevas representaciones. Para el autor, *Los persas* muestra este cambio en los parámetros de composición, realización y recepción audiovisuales. Esquilo supo encontrar en el uso de la sonoridad y de formas musicales de esta obra la macroestructura de la representación para clarificar el vínculo de la audiencia con el espectáculo. Las formas sonoras, a partir de su intervención innovadora, no se restringen al momento de su articulación, no son meros refuerzos de las palabras o de las imágenes propuestas por los agentes dramáticos, sino un programa que constituye una memoria de imágenes sonoras del espectáculo hacia la cual los eventos representados son remitidos. Ese programa es interpretado por la focalización coral. De este modo, la no-correspondencia entre sonido

e imagen permitió efectivizar un espectáculo con niveles representacionales integrados y la exploración de la asimetría entre representación y audiencia.

Sin embargo, Mota destaca que *Los persas* es una obra aislada, mientras que el resto de las obras conservadas de Esquilo pertenece a trilogías. Por consiguiente, los demás capítulos se concentran en esta novedad compositiva que domina la fase madura de su dramaturgia. A propósito de ello, el autor anticipa que esta opción de encadenamiento de obras existe en función de la complejidad de procesos dramático-musicales para la escena y no como disciplina o modelo de acto compositivo, ya que el recurso no se dirige a un extenso contexto narrativo, sino a la expansión de la teatralidad del espectáculo. La reflexión inaugura, a partir del capítulo siguiente, un análisis del resto de las obras concentrado en la manera de explicitar la intervención estética realizada por Esquilo.

El tercer capítulo, “Espaço de representação e situação de observância em *Sete contra Tebas*”, examina una de las potencialidades del espectáculo dramático-musical: la correlación entre espacialidad y contextura observacional. Mota propone que el uso de un coro antagonista providencia la simultaneidad de focos múltiples en la extensión del presente de escena que se va constituyendo en centro de convergencia de los actos de los agentes dramáticos. De este modo, a diferencia de *Los persas*, que postula una asimetría entre eventos dentro y fuera de escena, esta obra trabaja con nexos asimétricos en escena.

El capítulo cuatro, llamado “Dissonância audiovisual em *As suplicantes*: a renovação do experimentalismo dramático-musical”, destaca el recurso a un coro no empático y anti-representacional, producto del cual la platea se ve compelida a acompañar y a interactuar con una actividad dramático-musical en que predominan actos que se dirigen frontalmente contra la recepción y el propio espectáculo. Según el autor, el coro de Danaides amenaza la continuidad misma de la representación haciendo de la situación de contacto entre audiencia y espectáculo el foco de la pieza. Las suplicantes se convierten, así, en antimodelo de las suplicantes. Nuevamente, la propia actividad representacional es el horizonte del espectáculo.

El quinto capítulo, titulado “A dramaturgia como espetáculo na *Orestéia: Agamemnon*”, inicia el trayecto de análisis de la trilogía, la única restante de la tradición teatral ateniense, ampliando el alcance de esta investigación. Según el autor, *Orestíada* proporciona el acceso a procedimientos que sobrepasan una obra individual, ya que cada pieza es una

unidad y al mismo tiempo se relaciona con la totalidad de la trilogía. Deste modo, permite examinar el concepto de integración, una dramaturgia empeñada en generar y dirigir un contexto extenso e inteligible de una ficción audiovisual. La trilogía es un “metaespectáculo” en el cual la dramaturgia musical es problematizada en sus límites y posibilidades, convirtiéndose en provocación para el futuro.

Para Mota, la metarreferencialidad de la música en la *Orestíada* se conjuga con la redefinición de la orientación dramática de Esquilo: a diferencia de las obras anteriores, en las cuales la actividad coral era performada en bloques predominantemente autónomos, facultando una separación entre canto y partes no cantadas, en esta obra se presenta, en vez de un padrón de yuxtaposición, uno de integración. De esta manera, el capítulo seis, “A dramaturgia como espetáculo na *Orestéia: Coéforas*”, analiza la segunda pieza de la trilogía como “espectáculo vinculante”. *Coéforas* es, así, la memoria de la “formatividad” integral de *Agamenón* y proyecta para *Euménides* las irresoluciones anteriores. Mota estudia particularmente el hecho de que tanto *Agamenón* como *Coéforas* terminan sin final y sostiene que la integración trilogica de dos espectáculos homólogos en su acabamiento provoca el tercer movimiento, que busca representar lo que la convergencia de sobreposiciones enfatizó. Ese es el objeto de análisis del séptimo capítulo, “A dramaturgia como espetáculo na *Orestéia: Euménides*”.

La conclusión, “*Poikilia: Ésquilo como teórico do drama*”, por un lado, presenta y conceptualiza los problemas y los procedimientos exhibidos en el análisis de las obras, sin descuidar la discusión de la bibliografía crítica pertinente. Por el otro, se encarga de retomar los argumentos que demuestran su tesis principal: la operación innovadora de la dramaturgia de Esquilo es el reconocimiento de que “la banda sonora define la banda visual”. Sin embargo, el autor no propone una desvalorización de la visualidad del espectáculo, sino “la consideración de la diferencia entre la visualidad y la audibilidad del espectáculo, diferencia explorada en razón de lo que es espectacular”. De este modo, para la dramatización, “la correlación entre la performance en escena y los actos recepcionales es desempeñada por el acabamiento aural del espectáculo, que es más abarcativo que la visualidad”.

El libro se completa con dos apéndices, “Metro e ritmo: vocalidades do *design* sonoro do espetáculo” y “A dramaturgia de Monteverdi en *Orfeu* e a forma analítica de

representação” y con el “Posfácio”, en el que el autor refiere la bibliografía surgida en el intervalo entre la defensa y la publicación de la tesis, es decir, entre 2002 y 2008. En este último, Mota observa que, a pesar de la numerosa producción crítica surgida a lo largo de este período, continúa el predominio de publicaciones centradas en la dimensión visual de la performance. Por otra parte, señala que las relaciones entre música y performance en la tragedia griega pasan necesariamente por la consideración de los metros, ámbito donde puede observarse una considerable producción bibliográfica. Además del enriquecimiento bibliográfico, el apartado narra la actividad del autor como dramaturgo musical en los últimos años y cómo la práctica lo ha orientado en la comprensión de los procesos descritos en el libro, mostrando el vínculo entre performance e investigación, entre práctica y teoría.

Finalmente, se consignan las fuentes, organizadas por autor, con un aparatado interesante de sitios de búsqueda, y la copiosa y actualizada bibliografía.

La publicación pone en evidencia las complejas relaciones entre sonido (canto), danza (movimiento) y palabra y se convierte en una oportunidad para considerar los problemas teóricos y metodológicos de eventos performativos multimediáticos como la tragedia griega. Además, permite reflexionar acerca de que aproximarse a ella implica conocer sus especificidades, entre ellas, su contexto de producción y la interpretación (o re-interpretación) de su modalidad dentro de un flujo de mutuas interferencias con la tradición.

Sin duda, el autor ha alcanzado dos ambiciosos propósitos. Primero, el de contribuir a la laguna bibliográfica respecto de la vinculación entre lenguas clásicas, dramaturgia musical y audiovisualidad, no sólo para los hablantes de la lengua portuguesa, sino también para los estudiosos de toda América Latina. En segundo lugar, al finalizar el libro, el concepto que lo sustancia y que es la esencia del título suena redundante para el lector. El vasto y profundo recorrido a través de sus páginas cumple con el empeño de restaurar la musicalidad específica del drama griego.

*María del Pilar Fernández Deagustini
UNLP- CONICET*