

Trabajo de graduación previo a la obtención del título de licenciada en Arte Teatral



FACULTAD DE DISEÑO
ESCUELA DE ARTE TEATRAL

PROPUESTA DE DRAMATURGIA MUSICAL EN LA PUESTA
EN ESCENA DE LA OBRA
“CONMIGO”

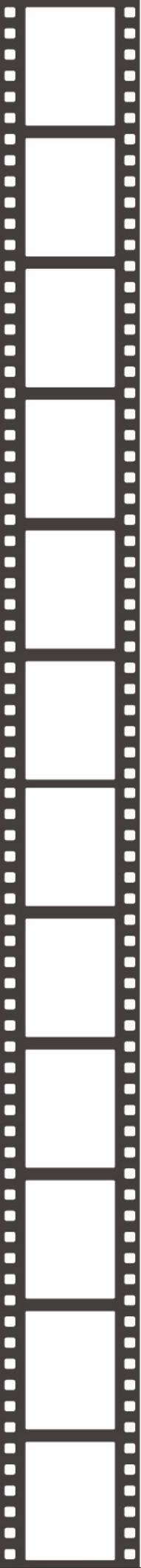
AUTORA: PATRICIA VIVIANA GONZÁLEZ BRAVO
DIRECTOR: MAGISTER JAIME GARRIDO

CUENCA – ECUADOR
2012

Dedicatoria

A todas las personas que a través del tiempo han estado en mi vida, a todas las que han dejado un recuerdo y han formado parte de mi pasado, a las que forman parte de mi presente y a aquellas que están dispuestas a seguir estando en mi futuro. A todas las personas que creen en el teatro como una forma de vida, a todas aquellas que han soñado en cambiar el mundo desde el arte y luchan cada día por conseguirlo aunque cada vez parezca más imposible. A todos los que han llorado, reído, sufrido, amado, gritado y se han quedado sin habla en un escenario o desde una banca de un teatro. A todos los arriesgados que dedican la vida a defender lo que piensan y lo que sienten y se atreven con toda el alma a pensar y a sentir.





Agradecimiento

Un millón de gracias no es suficiente para quién durante todos estos años ha demostrado que los seres humanos si existen, a quien a hecho posible que ahora esté aquí, al Sr. Juan Pablo González Bravo, por hacer más fácil este difícil camino, por aliviar la carga que por momentos nos pone la vida, por todo el apoyo ciego puesto en mí. No me alcanzará toda la vida para agradecerte por permitirme seguir soñando despierta.

Agradezco a todas las circunstancias y a todas las coincidencias que de alguna manera me han empujado a este camino, que desde ahora pretendo caminar toda la vida.

Gracias a todas las personas que de alguna manera han hecho más difícil seguir, porque sin ellos nunca hubiera estado segura que este camino es el que quiero. Y con mayor razón a todas las personas que con palabras y hechos han demostrado el cariño y el aprecio hacia mí, a pesar de no saber ni entender las razones de mi elección. Gracias por estar a pesar de todo.

A mi familia, que son mi vida entera, gracias por concederme un lugar entre ustedes y hacer de este mundo un lugar en el que quiero vivir.

A los compañeros que no permiten desistir a pesar de los obstáculos, que han compartido su energía y su conocimiento durante estos cuatro años, dentro y fuera de clases. Gracias por no importarles exponerse para obtener mejores resultados en el proceso.

Resumen

El presente trabajo busca experimentar vivencialmente la relación que desde el inicio han tenido la música y el teatro. Siempre juntos alimentándose la una al otro. Una propuesta escénica en la que el trabajo con la música es el hilo conductor, probar las posibilidades que la música y su contenido le dan a un proceso de trabajo actoral, al cuerpo y expresión del actor. Y por otro lado la función de la música en la parte dramática en la puesta en escena.





Índice de contenidos

Dedicatoria.....	ii
Agradecimiento.....	iii
Resumen.....	iv
Índice de Contenidos.....	vi
Abstract.....	vii
Introducción.....	viii
Capítulo 1: Marco teórico.....	1
1.1 Música y teatro desde el inicio juntos.....	2
1.2 Conceptos generales.....	4
1.2.1 Sonido y ruido.....	4
1.2.2 El uso del ruido en la música.....	4
1.2.3 Ruido musical.....	5
1.2.4 Música incidental.....	5
1.2.5 Objeto sonoro.....	7
1.3 Conceptos especiales.....	10
1.3.1 Relación entre música y teatro.....	10
1.3.2 Movimiento.....	14
1.3.3 Música y teatro nos afectan.....	15
Capítulo 2: sistematización.....	20
2.1 Trabajo Físico.....	22
2.2 Trabajo Vocal.....	28
2.3 Análisis de texto.....	30
2.4 Improvisación.....	31
Capítulo 3: propuesta.....	32
3.1 Introducción.....	34
3.2 Propuesta Musical para el Montaje.....	35
3.2.1 La música en el entrenamiento.....	35
3.2.2 La música en la creación del personaje.....	37
3.2.3 Música incidental y ambiente sonoro en el montaje.....	37
Conclusiones.....	39
Bibliografía.....	41
Anexos.....	44

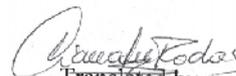
Abstract

ABSTRACT

The intention of the present project is to experience the connection between music and theater, which has been present since the beginning. They have always nurtured one another. This is a stage proposal where music is the guiding thread. We test the different possibilities that music offers to the actor's performance, body and expression, as well as the role of music in the dramaturgical aspect of the presentation.



UNIVERSIDAD DEL
AZUAY
DPTO. IDIOMAS



Translated by,
Diana Lee Rodas

Introducción

Teatro y música son sinónimos pues son medios de expresión que necesitan preparación y conocimiento; que sólo el tiempo y la pasión llegan a ponerlos en el sitio etéreo en el que se puede ver su verdadera utilidad. Como aire para los sentidos del alma.

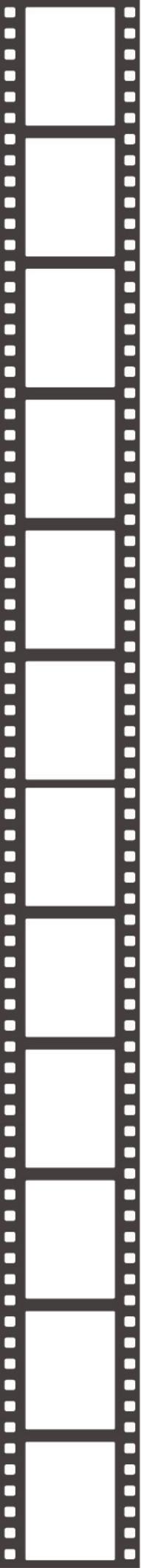
Así el teatro que es el cuerpo como un todo y la música como el silbido del alma, le dan vida al polvo del que están hechas las personas, para que se deleite a través del movimiento que acaricia el todo o la nada.

Dicho de otra manera: Tanto la música en el movimiento como el movimiento corporal en la música responden simultáneamente a principios que nos hacen reflexionar sobre sus bases y consecuencias, en aspectos tan significantes como su forma y construcción, el estímulo y la reacción, el simbolismo y la comunicación o el ánimo y la expresión. Los elementos fundamentales constitutivos de la música "ritmo-melodía-armonía" sin la capacidad de movimiento, de la imaginación motora y de la premonición espacial carecerían de sentido como medio expresivo para el ser vivo consciente. Es más, sin el movimiento el ser humano no podrá percibir ni crear la música, donde se configuran las vibraciones que serán transportadas por el medio. (Riveiro).

Ambos, juntos o separados alimentan al cuerpo con sensaciones, emociones y se alimentan en uno al otro, la música es un medio para despertar los sentidos y el teatro a través del cuerpo hace visible a la música.

En esta propuesta escénica se pretende a través de la puesta en escena de una obra, experimentar como influye el uso de la música en todo el proceso: en el entrenamiento, que herramientas le da la misma al actor. En la puesta en escena como es el uso de la música incidental y el ambiente sonoro.





Objetivos

Objetivo General:

Elaborar una memoria técnica del proceso del montaje de la obra "Conmigo", la misma que enfatice la función de la música en la preparación de los actores y como parte de la obra en escena. Trabajo posterior al taller de montaje de la escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay dirigido por Daniel Aguirre.

Objetivos Específicos:

- Investigar la relación que existe entre la música y el teatro.
- Hacer un seguimiento sobre el uso que se le da a la música en el proceso de preparación de los actores. Cómo influye la misma en su desarrollo.
- Sistematizar el proceso con los resultados obtenidos, tanto con los actores, como con la propuesta escénica.

CAPÍTULO 1

Aspectos Generales

En este capítulo abarcaré algunos conceptos y términos que ayudan a entender desde que punto voy a abordar cada uno de los temas, los mismos que irán mostrando el camino y las posibilidades que pueden ayudar a concebir la propuesta escénica.

1.1

Música y teatro desde el inicio juntos

Al igual que el teatro, la música tiene un origen religioso, es decir, está asociada a antiguas celebraciones litúrgicas, siendo desde el comienzo un arte eminentemente religioso. El teatro cristiano de la Edad Media, al igual que el de la antigua Grecia ofrece rasgos que parecen responder a ciertas normas comunes; algo razonable teniendo en cuenta que toda religión ha dado el ser al drama y que todo culto parece buscar un escenario.

La presencia de la música en la representaciones era concreta, cumpliendo una función importante en el momento de tratar de influir en los espectadores y su captación de lo que se intenta transmitir en la puesta en escena. Así, como en la Antigua Grecia el coro desempeña un papel relevante por vincularse a la acción con profundo sentir, con acompañamiento musical, encontramos en el teatro latino una presencia mayor de la música, cuando al desaparecer el coro griego, toda la obra se presenta cantada y luego tenemos en los dramas medievales la intervención de la capilla musical. Tanto en estos como en los juegos de escarnio, antecedentes de las obras cómicas, la música ocupa un lugar relevante. (Colombato)

Y es así que los ritos son los que dan origen a la unión de estas dos artes. Los ditirambos en los que se adoraba al dios Dionisio se daba la máxima expresión de estos dos lenguajes de los sentidos.

Dionisos, dios del vino y señor de las orgías y el teatro, simboliza todo lo maníaco, extático, desorganizado, irracional, instintivo, emocional. Es decir, todo lo que tiende a sumergir a la personalidad individual en un todo mayor. (Rolwell)

De esta manera tenemos por un lado la música es sin duda la menos tangible y la más perecedera de las artes. En lo que se denomina "conciencia primitiva", la música está muy cerca del hombre, apenas se diferencia del habla y las acciones (obra o danza), y se la puede rodear de objetos cotidianos: un hueso, un plato o un bastón. Pero con el desarrollo de las civilizaciones, se amplía cada vez más la captura de la música en forma verbal, mental o visual en nuestros inseguros intentos de asegurar su repetitividad y resguardarla de la posibilidad de pérdida.



3

1.1

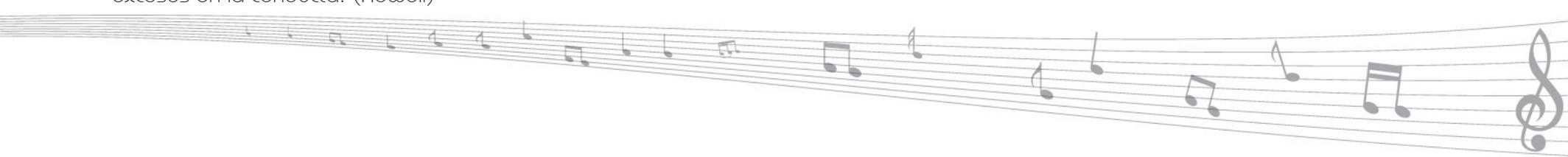
Música y teatro desde el inicio juntos

La objetivación de estrategias ha incluido al pensamiento, las ayudas mnemónicas, las descripciones verbales, técnicas docentes, notaciones, teorías musicales y tecnología. Aquí hay algunos de los medios por los que la música se ha transformado en (y a veces reducido a) un objeto. (Rowell)

Y por el otro lado (pero no separado) los movimientos y gestos corporales. Sirven para varias funciones: como ayudas mnemónicas, como acompañamiento para la interpretación ritual, como medio práctico para mantener unidos a los ejecutantes, como expresiones externas de sentimientos internos (rítmicos). (Rowell)

Es evidente que la música unía verso, danza, actuación, ritual y liturgia, especulación cósmica y otras ramas de la educación con el arte del sonido. Su gama expresiva incluía tanto el recitado apolíneo de la poesía lírica refinada, acompañada por la lira, cuanto la intensidad emocional dionisiaca de los grandes coros en los dramas de Esquilo, Sófocles y Eurípides. La música era considerada como algo valioso y desconfiable a la vez: valioso por su capacidad de despertar, complacer y regular el alma y de producir buenas cualidades en sus oyentes. Pero, a la vez, se desconfiaba de ella por su capacidad de sobreestimular, drogar, distraer y llevar a excesos en la conducta. (Rowell)

Pero qué es la música? Habrán muchos conceptos de muchos autores que a lo mejor puedan contestar estas preguntas, pero a lo que voy es al hecho de entenderla a través de los sentidos, así puede suceder que la definición que para mí hoy tenga validez, para el día de mañana es posible que cambie. Pero para poder entender un poco más creo necesario indagar un poco más adentro, buscando en su interior, y ahí es donde se encontrado al sonido y al ruido.





4

1.2 Conceptos Generales

1.2.1 Sonio y ruido

No creo que se pueda hablar de sonido o ruido sin antes hablar del silencio, Rowel nos dice al respecto: Los descansos no suelen ser espacios muertos en la música y determinados silencios están investidos con extraordinarias cantidades de tensión o liberación de energía física. Pueden ser interruptivos o no, medidos con estrictez o libres y pueden ir de la mera puntuación hasta separaciones significativas entre secciones o movimientos. (Rowell). Entonces no nos habla de la ausencia total de sonido, quizá es simplemente la oportunidad de escuchar lo que hay más allá.

El hecho de que los artistas empiecen a experimentar con el sonido y el ruido, se empiezan a abrir mas posibilidades de expresión, no solo para músicos sino también para otro tipo de artistas, surgen así nuevos conceptos: paisaje sonoro (Murray Schaffer), arte sonoro, objeto sonoro utilizado por los artistas plásticos en sus obras.

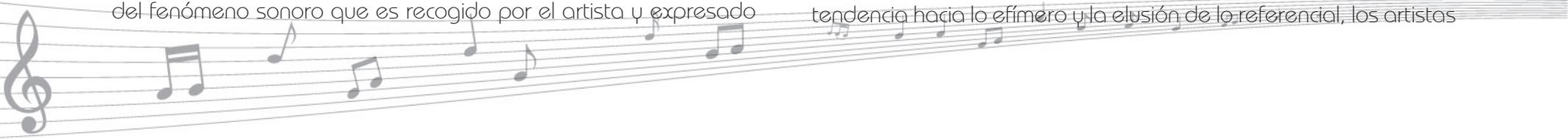
En el caso del arte sonoro no surge a partir del referente de la música, por lo que no mantiene una actitud ni a favor ni en contra, sino que centra su atención en todas las posibles manifestaciones del fenómeno sonoro que es recogido por el artista y expresado

sin principios necesariamente de la cultura musical. De hecho el artista sonoro recoge a veces la propia música como producto cultural sonoro hecho lenguaje y lo presenta en su obra, no siendo a veces él el autor, pero dando nuevas significaciones con la misma sensación de una grabación o de un grupo instrumental tocando, como hecho sonoro conceptual descontextualizado. (Molina)

1.2.2 El uso del ruido en la música

Con la posibilidad que los artistas le empiezan a dar al ruido, de participar en sus creaciones, se pierden los prejuicios creados a través de este (sonido desagradable), y se busca la manera de que el mismo se introduzca en el arte y ayude a expresar.

“Los términos música experimental y arte sonoro son considerados por algunos como sinónimos e intercambiables. En realidad es difícil identificar un arte del sonido precisamente por su estrecha vinculación a la música. Aunque la música es sonido, la tendencia ha sido designar todo el ámbito de los fenómenos sonoros como pertenecientes al dominio de la música. Con la introducción del ruido –los sonidos de la vida- en el marco de la composición, y la tendencia hacia lo efímero y la elusión de lo referencial, los artistas





5

1.2 Conceptos Generales

y compositores han creado trabajos basados en la presunción de que todos los sonidos son música” (Molina)

John Cage ha ampliado el propio concepto de la música al afirmar “creo que el término música debía estar abierto... a todo lo que podamos oír” (Molina)

1.2.3 Ruido musical

El interés por el sonido del medio ambiente rural y/o urbano es compartido por algunos artistas, como lo muestra la frase: “Cualquier lugar donde estemos, lo que oímos es principalmente ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo oímos lo encontramos fascinante”. Con estas palabras Cage propone la reconsideración respecto del sonido ambiental. (Ferretti)

Según la acústica, los ruidos son sonidos producidos a partir de movimientos no periódicos o con frecuencias irregulares. Esto está bien si aceptáramos que el ruido es un asunto exclusivamente físico, pero no es así. El concepto de ruido implica también el elemento subjetivo; ruido es todo sonido desagradable a mi oído, o bien, cualquier señal sonora indeseada, por lo tanto el sonido al igual

que el silencio, son conceptos relativos. De acuerdo a lo anterior, incluso la música podría ser calificada como ruido según el criterio de selección auditiva que posea un escuchante. (Rodríguez)

Si el proceso de incorporación de nuevos sonidos y conceptos estéticos al concepto musical a llevado a aceptar prácticamente todos los sonidos audibles, hasta constituirlos en objeto sonoro, en material apto para ser tratado con los criterios de la composición musical, debemos admitir que los ruidos de la escena y no solo los instrumentos musicales y la voz, pueden ser empleados para expresar, intensificar o adornar una situación dramática, hacer un enlace entre escenas, crear una atmósfera. Es decir para cumplir con las funciones de la música incidental (Rojas)

1.2.4 Música incidental

Cuando la música acompaña, ilustra o intensifica acciones escénicas, cuando las inicia o las termina o cuando sirve de enlace entre ellas, se llama música incidental. (Rojas)





6

1.2 Conceptos Generales

Los orígenes de la música incidental no pueden precisarse con exactitud. Tal vez se encuentran en los misterios y auto sacramentales de la edad media cuando las dramatizaciones de historias sagradas en lengua vernácula se acompañaban con música, o en las parodias de los ritos eclesiásticos o, más lejos aún, en el antiguo teatro griego.

En el drama inglés del siglo XVI se empleaba la música con los fines, características y propósitos de la música incidental, con predominio de fragmentos cortos en vez de piezas largas. En las representaciones de Shakespeare, se enlazaba con canciones un acto con el siguiente; danzas y serenatas se acompañaban con intervenciones musicales en escena y, fuera de ella, creaban atmósferas que establecían el clima emocional de la obra. (Rojas)

Como cita Téllez "Sin duda esta capacidad que la música tiene para conducir al espectador en la interpretación "correcta" de la imagen, la convierte por sí sola en una de las herramientas más sutiles y poderosas con que el director de una película dispone para comunicarse con el espectador" (Téllez)

Dentro de los films audiovisuales podemos ver que la llamada también música de ambientación, o música aplicada, puede ser clasificada en dos grandes apartados:

1) Música diegética:

Es aquella que ha sido compuesta para ilustrar una imagen cinematográfica en la que existe una fuente visible de emisión de sonidos (un tocadiscos, una orquesta de baile, un violinista...) La música compuesta para ilustrar una secuencia de estas características debe contener, necesariamente, el objeto emisor o los instrumentos que figuran en la imagen.

2) Música no diegética:

Su composición no está sujeta a la presencia en la pantalla de ninguna fuente sonora. Por consiguiente, el compositor goza de libertad en la elección de la plantilla instrumental. La música no diegética tiene como finalidad principal subrayar el carácter poético y/o expresivo de las imágenes proyectadas.

La relación existente entre estos dos apartados no es de antagonismo, sino de complementariedad. La música diegética se convierte en no diegética cuando su presencia continúa, habiendo desaparecido ya de la pantalla la imagen que la originó, adquiriendo en este momento un nuevo papel desde el punto de vista



7

1.2 Conceptos Generales

discursivo. Lo mismo ocurre en sentido contrario: una música no diegética se convierte en diegética cuando aparece en imagen el instrumento u objeto que generaba una música presente con anterioridad. Es frecuente encontrar música diegética y no diegética simultáneamente, logrando un resultado conceptual y sonoro de enorme belleza. (Téllez)

“Si un director utiliza una determinada música, obtiene así la posibilidad de dirigir los sentimientos de los espectadores en la dirección que pretende conseguir, ampliando sus relaciones para con el objeto que se le presenta de forma visual. Con ello no modifica el sentido del objeto, pero se le da una vivacidad suplementaria”. (Pérez)

Utilizando el concepto de “contrato audiovisual” enunciado por Michel Chion, apuntaremos que en el discurso audiovisual imagen y sonido se fusionan para sintetizar la información y crear un nuevo lenguaje, de tal modo que sus dos componentes forman e incrementan un significado que Chion denominará “valor añadido”: “el valor expresivo e informativo con el que el sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer ... que esta información o esta expresión se desprende de modo natural de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen”. (Pérez)

1.2.5 Objeto sonoro

Cada sonido que nosotros oímos se produce por la vibración de un objeto sonoro. El objeto sonoro lo podemos encontrar por doquier, manifestándose gracias a sus cualidades características: altura, intensidad, duración y timbre.

Debemos entender el objeto sonoro como un fenómeno acústico completamente independiente. Un acontecimiento único que nace, vive y muere; lo que podríamos denominar “vida biológica” del objeto sonoro. Regularmente, el objeto sonoro aparece circunscrito a otros objetos sonoros. En este sentido podemos hablar de la “vida” social del objeto sonoro. Todo movimiento que se realiza en el mundo hace vibrar el aire. Si esta vibración se realiza a una frecuencia aproximada a las 16 vib./seg., los seres humanos lo podemos escuchar como sonido. (Rodríguez)

Hay dos elementos muy importantes que contribuyeron a la integración sonoro-visual en el campo de las artes. Uno está ligado al lenguaje y tiene que ver con la apertura total al mundo sonoro y la integración a las artes visuales del sonido no-musical. Por otro lado está la evolución tecnológica que permitió fijar el sonido



8

1.2 Conceptos Generales

y transformarlo en objeto, lo que hace posible que pueda ser editado y procesado con todo tipo de técnicas analógicas y digitales, abriendo así infinitas posibilidades para la experimentación a través de la electroacústica. El primer elemento es conceptual y se basa en la desvinculación del sonido de su categoría previa, es decir de elemento estrictamente musical, para encontrar en el su parte física y su complejidad interna y expresiva. En esta dirección es muy importante el aporte de John Cage, para quien la clasificación del sonido en términos de "musical" o "no-musical" no tiene ningún sentido. Al igual que Russolo, Cage reivindica la utilización del ruido en la organización sonora. (Haro)

Además para la conversión del sonido en objeto ha sido fundamental el aporte del compositor Pierre Schaeffer, uno de los pioneros de la música concreta, quien a mediados del siglo XX recuperó el término acusmática.

Acusmático, adjetivo: se dice de un ruido que se oye sin ver las causas de donde proviene.

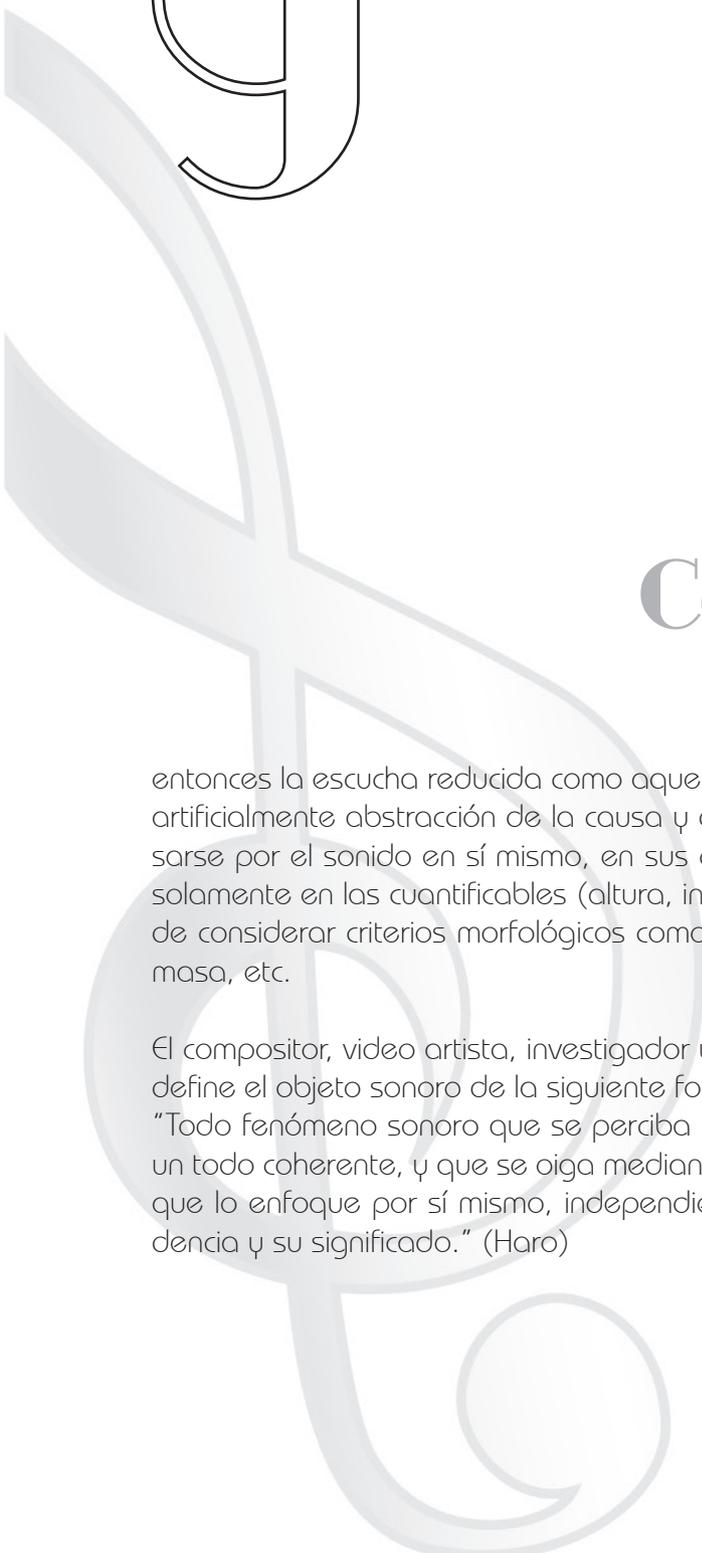
La acusmática es una palabra de origen griego y está relacionada con una técnica pedagógica utilizada por Pitágoras. Para no distraer a sus discípulos del contenido de sus palabras el sabio

griego daba sus lecciones detrás de una cortina, de forma tal que su discurso se transformaba en puro sonido significativo. Si trasladamos esa experiencia a la actualidad la escucha realizada a través de la radio, el disco, el teléfono, es decir, de cualquier dispositivo que necesite de un parlante es, por definición, una escucha acusmática.

La acusmatización del sonido, a partir de la invención del gramófono en 1877, adquiere una dimensión radicalmente nueva y ha sido un aporte fundamental en el arte y la comunicación del siglo XX. A partir de la tecnología del audio la fuente del sonido ya no debe ser ocultada, como en la experiencia pitagórica, sino que lisa y llanamente desaparece. De esto se deduce que la fuente ya no debe coincidir con el receptor ni en el tiempo ni en el espacio. Esta independencia física se constituye además en una independencia semiótica ya que a partir de la escucha acusmática es posible asignar una serie de significados a un determinado sonido.

Pierre Schaeffer no solo recuperó el término acusmática sino que también desarrolló el concepto de objeto sonoro. Para llegar a esto planteó la necesidad de un tipo de escucha a la que denominó reducida, una escucha que no es causal ni semántica, es decir que no considera al sonido como un indicio o un mensaje. Define





9

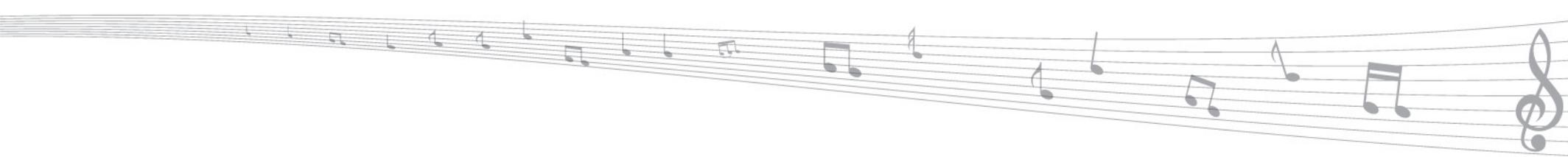
1.2

Conceptos Generales

entonces la escucha reducida como aquella que hace voluntaria y artificialmente abstracción de la causa y del sentido para interesarse por el sonido en sí mismo, en sus cualidades sensibles, no solamente en las cuantificables (altura, intensidad, etc.), además de considerar criterios morfológicos como grano, materia, forma, masa, etc.

El compositor, video artista, investigador y ensayista Michel Chion define el objeto sonoro de la siguiente forma:

“Todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia y su significado.” (Haro)



1.3

Conceptos Especiales

1.3.1 Relación entre música y teatro

En "El Arte Sonoro" Molina cita: Don Goddard: "Puede ser que el arte sonoro se adhiera a la opinión del comisario Hellermann que la escucha es otra forma de ver, donde este sonido tiene significación únicamente cuando su conexión con una imagen se entiende... La conjunción del sonido y de la imagen insiste en la implicación del espectador, forzando su participación en el espacio real y concreto, en lugar de responder a un espacio imaginado y pensado". (Molina)

El cine, la televisión y demás medios audiovisuales, incluiré aquí al teatro, no se dirigen sólo a un único sentido, la vista, sino que suscitan una actitud perceptiva específica que Chion propone llamar la «audiovisión», hasta hoy ignorada como tal, o reducida a un simple esquema auditivo. En la combinación audiovisual (ver las imágenes más oír los sonidos) una percepción influye en la otra y la transforma: no se ve lo mismo cuando se oye; no se oye lo mismo cuando se ve (Chion). Pero esta relación además de ser compleja y no arbitraria, viene siendo variable desde la invención del sonoro, a finales de los años veinte, cuando al cine se le añadió la palabra, la música y los ruidos. (Arredondo)

Citando a Chion: «el sonido hace ver la imagen de un modo diferente a lo que ésta muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como éste resonaría en la oscuridad». (Arredondo)

Existen diversos planos o modelos de acercamiento al tratamiento de la relación entre el discurso musical y el discurso cinematográfico, o en este caso al discurso escénico, a través de los que establecer el grado de complementariedad existente entre estas dos diferentes expresiones artísticas.

No será el ritmo el único elemento que posibilitará el diálogo entre imagen y sonido. En un segundo plano, encontraremos otros vínculos de identidad entre ambos discursos expresivos, basados, fundamentalmente, en el carácter asociativo de elementos sonoros y visuales, regidos por hábitos culturales propios de cada sociedad:

-El valor representativo del sonido: la música puede crear una imagen que no está presente en la pantalla, por lo que su representación se incorporará a la acción que sí estamos contemplando. Este fenómeno se conoce como imagen fuera de campo.



11

1.3

Conceptos Especiales

-La suspensión: es el fenómeno contrario al anterior y consiste en la no existencia o en la desaparición de un sonido producido por un objeto o medio sonoro que sí está presente en la imagen. Es un procedimiento que genera tensión.

-Negación de la imagen: ante lo evidente, la música permanece inalterable en un discurso que no acompaña las características de la imagen. La ignora con una intención de simultanear discursos diferentes.

-Fuentes musicales históricas: cada período histórico posee una música determinada cuya utilización para ilustrar imágenes del mismo período es aconsejable aunque no siempre imprescindible pues, en ocasiones, debido al contenido expresivo de la imagen se adaptan con mejores resultados otras músicas de diferentes períodos artísticos o adaptaciones de las anteriores.

-El leit motiv: es una técnica compositiva que consiste en la asignación a un personaje, a un sentimiento o a una situación de un motivo melódico, tímbrico, etc, que lo identifica, y que será presentado a lo largo de la obra sometido a diferentes transformaciones.

-Configuración sonora de un personaje: atendiendo a las características físicas y humanas de un personaje, se lo dota de una configuración sociológica y psicológica (voz, sonrisa, llanto... con un timbre específicos).

-Configuración sonora de un paisaje rural o urbano: según las intenciones dramáticas, un paisaje presentará diferentes estructuras sonoras con un elevado valor simbólico.

Estos y otros recursos deberán ser usados en una producción audiovisual con precaución, de manera que su presencia cohesione imagen y sonido en un solo discurso, evitando su reiteración excesiva así como su reconocimiento inmediato, lo que conduciría el discurso audiovisual, inexorablemente, a lo grotesco, salvo que sea esta la intención del autor (lo que ocurre con frecuencia en la obra cinematográfica de Fellini) . (Téllez)

Música y comunicación audiovisual: Esencialmente, la música es un medio de transmisión entre el compositor y el oyente capaz de comunicar aquello que no puede expresarse con palabras pero también adquiere significado al asociarse a otras producciones artísticas. Remitiéndonos al empleo de la música en los medios audiovisuales y en las obras escénicas observamos cómo es capaz de llegar a manipular:





12

1.3

Conceptos Especiales

Según Copland, la música sirve a la imagen del siguiente modo:

- Crea una atmósfera más conveniente de tiempo y de lugar.
- Subraya refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación.
- Sirve como una especie de fondo neutro.
- Da un sentido de continuidad.
- Sostiene la estructura teatral de una escena y la dota de un sentido de finalidad.

Otros autores que amplían el carácter persuasivo de la música afirman que:

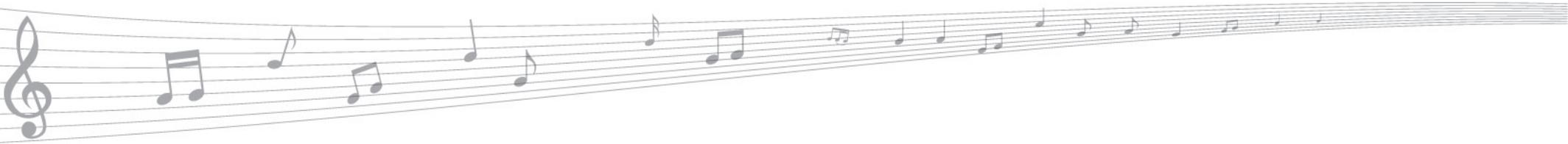
1) La función de la música responde a un programa: "La música para obras de teatro, guiones radiofónicos y películas es por su naturaleza una música programática que se orienta según la acción de cada momento y sólo rara vez encuentra una forma musical independiente."

2) La música refleja, refuerza y da relieve a la acción: "En el cine, la música funciona bien como un elemento en primer plano para el que el componente visual reclama una atención inmediata, o como un elemento secundario de fondo concebido para reflejar y apoyar el carácter o la acción de una escena."

3) La música se anticipa a la acción: "La música en el cine crea el motor afectivo de la historia, siempre va detrás de la imagen, pero de forma paradójica actúa de cómplice del espectador anticipándole la tensión creada. La música en el film es la que más sabe de la historia en un momento determinado, y así se lo va diciendo al oído al espectador."

4) La música nos sitúa en el contexto histórico-social, en el espacio temporal: " [...] en el cine la música reencuentra las funciones que tiene asignadas en la ópera, representa un lugar que trasciende todas las barreras de tiempo y espacio. Ella ayuda a pasar en pocos segundos de la noche al día, de un país a otro, de una generación a la siguiente. No se sujeta a los lugares que muestra la imagen, pudiendo a la vez, fijarse y marcharse."

En los casos descritos por los distintos autores la música siempre va acompañada de la imagen y por este motivo su funcionalidad estará al servicio del diálogo y del argumento. Al mismo tiempo que responde a un programa establecido y se asocia a la imagen ambas manifestaciones cooperan en la transmisión del mensaje. Sin embargo, la relación es recíproca, mientras la música refleja y refuerza la acción el argumento nos permite aproximarnos y conocer el mensaje de la música. (Peñalver)





13

1.3

Conceptos Especiales

Por otro lado tenemos a Brecht que dice: la música no es servidora sino mediadora, pone de manifiesto el texto, lo interpreta, toma posición y marca una conducta. La música no ilustra, no pinta situaciones psicologizantes, sino que actúa sobre la sociedad, estimula al oyente y lo obliga a una actitud crítica. Deja de ser sólo un medio de placer para convertirse en contestataria.

La música "narra" en lugar de actuar, hace que el público "observe" y despierte su actividad mental, le exige decisiones en lugar de sólo posibilitarle la expresión de sus sentimientos, porque el ser humano es un objeto de estudio y está en proceso de transformación, y porque este ser social debe ser capaz de determinar su pensamiento racional, en lugar de sólo dejarse llevar por sus sentimientos. El ser humano es perfectible y hay que contribuir a su cambio. (Pasraskevaídis)

El hecho que la música comunica o expresa o afecta de alguna manera creo que no es discutible, también Chion, al hablar de la utilización de esta música en el cine dice: "No es una casualidad, por ejemplo, que Vivaldi haya sido uno de los compositores citados más a menudo, y también uno de los más plagiados, su música, de una sencillez de evolución inmediatamente popular,

aunque guardando su reserva 'elegante' y culta, ¿no es sinónimo de movimiento? Y el movimiento, ¿no es parte integrante, por etimología, de la palabra cine?.. (Olarte)

El Mozart preferido por el cine es, por supuesto, el de las arias de ópera más populares, como las de la flauta mágica. Los conciertos para piano, y especialmente sus movimientos lentos, en los que algunas notas se desgranaban sobre un acompañamiento de cuerdas, en una especie de recogimiento vacío, son muy apreciados por los cineastas, quizá porque entre otras cosas representan la fragilidad del alma humana a través de la fragilidad del sonido y de la propia fragilidad de la música. El sonido del piano se convierte en algo que cualquier cosa podría romper, y en esta forma fijada en película, creada por montaje y empalme que es el cine, surge de él un efecto, particularmente emotivo e intenso, de precariedad. (...).Un cliché particular, corriente en el cine, consiste en confrontar la música de Mozart con una situación particularmente horrible, perversa o amenazadora". (Olarte)

La sustancia musical tenía tres partes: los sonidos de la voz, la altura musical y el cuerpo humano. Estas permanecían pasivas e informes hasta su activación por medio de un principio dador de forma que las traducía en lenguaje articulado (poesía), melodía



1.3

Conceptos Especiales

(música) y gesto (danza). (Rowell). Todo como conjunto, nunca separados, ahora además de sonidos que nos llevan a la música aparece el movimiento.

1.3.2 Movimiento

La música es movimiento: aceleración, retención, precipitaciones, estatismo, fragmentos ascendentes, descendentes, etc. En ocasiones la música nos permite tener sensaciones de movimiento corporal que no efectuamos en la realidad pero que proyectamos sobre ella. Del mismo modo que un telescopio expande las posibilidades de nuestros propios ojos, o una escalera expande nuestra capacidad de estirarnos para alcanzar algo, la música es una especie de prótesis expansiva de las posibilidades motoras de nuestro cuerpo. A través de ella nos movemos por espacios imaginarios y de modos que físicamente serían imposibles. La música es una manera de colonizar el espacio circundante. Del mismo modo que cuando gritamos extendemos nuestra presencia más allá de donde nos encontramos, más allá de donde somos visibles, la escucha nos permite apropiarnos de espacios reales o imaginarios. Nos apoderamos de ellos con el movimiento que nuestro cuerpo extendido realiza a través de la música. (López)

¿Pero en cuál es el punto de conexión entre el sonido y el movimiento que produce en el cuerpo? Sin duda el escuchar. Escuchar es un acto de conciencia. Quien escucha degusta y saborea lo que el que oye traga entero. El que escucha participa en el juego de la creación de la música y la hace nueva. El escuchar es actividad intensa y silenciosa que produce fatiga, pero es fatiga gratificante porque escuchar es tanto como conocer. Los secretos de la música sólo pueden ser descubiertos por quien escucha. (Rojas)

Pero hablamos del hecho que produce el escuchar, y aquí hacemos distinción de la simple acción de oír. Oír petrifica la música. El que oye no juega porque ni la transforma ni la crea mientras el que escucha interactúa y recrea la obra. (Rojas)

A través de nuestro cuerpo y de sus sentidos obtenemos informaciones sensoriales bajo la forma de "representaciones neurales" que se distinguen según el sentido que les da origen. La tarea de la percepción es interpretar o convertir estas informaciones en términos de "imágenes perceptivas" (auditivas, visuales, olfativas, etc.), que son almacenadas en el cerebro no como tales, sino como "disposiciones" o potencialidades latentes para reconstruir imágenes. La intervención de la mente consiste en manipular estas imágenes representándolas internamente para organizarlas



15

1.3

Conceptos Especiales

como conceptos y ordenarlas como categorías en el proceso del pensamiento (Pelinski)

La música no es lo que pienso, sino lo que vivo. Intencionalidad es, pues, la correlación entre la percepción y un objeto, que puede ser exterior o interior a la consciencia. ¿Cuáles son los objetos intencionales de la percepción musical? Son los silencios, los sonidos, las melodías, los ritmos, los colores, las armonías, las formas, en fin, todo material sonoro y su ausencia silenciosa organizados musicalmente, las emociones, los impulsos propioceptivos asociados a la escucha, y todo sentimiento de identidad, pertenencia, solidaridad, etc. Vividos inmediatamente en la percepción musical. (Pelinski)

Intencionalidad significa estar enredado en la música de tal manera que ya no es posible pensar la oposición entre consciencia y música: la una no es concebible sin la otra; ambas se definen recíprocamente. El yo existe sumergido en la música y ésta como entorno sonoro percibido por el oyente (o dado para él). (Pelinski) Es importante entender también a la percepción y experiencia: son conceptos correlativos. La percepción, consciente o inconsciente, conceptual o no-conceptual, crea los contenidos de la experiencia. Aunque podamos hablar de la experiencia que nos proporciona

una percepción particular, su posibilidad y su calidad están, pues, prediseñadas por la historia de percepciones precedentes. (Pelinski)

Las experiencias musicales revisten innumerables formas, según las diferentes culturas y estilos musicales, la sensibilidad personal del músico u oyente, su edad, condición social, etc.; pueden ir desde el éxtasis de una escucha profunda hasta el canto masivo en un estadio de fútbol repleto. (Pelinski)

Llegamos entonces al hecho de poder hablar de la capacidad, tanto el teatro como la música, de comunicar, expresar o afectar al espectador.

1.3.3 Música y teatro nos afectan

La creencia en que la música posee un poder extraordinario es tal vez una de las más profundas capas en el mito de la música: poder para suspender las leyes de la naturaleza y superar los reinos del cielo y el infierno. Un sentimiento de maravilla, o a veces de temor, acompaña a la mayor parte de los relatos acerca del poder



1.3

Conceptos Especiales

de la música. Las leyendas acerca del poder mágico de la música son tan viejas como la literatura. Orfeo es capaz de domesticar a las bestias salvajes y desenraizar a los árboles con su lira. Anfión construye las paredes de piedra de Tebas con su canto. Josué destruye los muros de Jericó con soplos de trompetas y David cura con su arpa la enfermedad mental de Saúl.

La antigua tradición médica sostenía que la salud (mental y física) era el resultado de la combinación adecuada de los cuatro humores. Cuando estos fluidos estaban desequilibrados, el resultado era la enfermedad. El terapeuta musical tenía que ser consciente de la relación existente entre los niveles de fluido y la personalidad humana, según se reflejaba en la doctrina convencionalizada de los cuatro temperamentos. Según el humor dominante (sangre, flema, bilis amarilla o bilis negra) se podía predecir un temperamento correspondiente (sanguíneo, flemático, colérico o melancólico). No se puede entender por medio de la razón pero la música es un agente dador de vida y salud que se puede aplicar a toda la gama de la experiencia humana. (Rowell)

La idea de la relación de lo sobrenatural y la música ha recorrido invariablemente todos los tiempos. La mitología griega es fecunda al respecto: Pan tocaba magistralmente la armónica, Atenea era

una virtuosa de la flauta y Apolo utilizaba la armonía de su lira como estrategia para agradar al resto de dioses. También con las notas de una lira, Orfeo apaciguaba la agresividad de las fieras y espantaba a las malignas fuerzas del más allá. Homero describe aquel ululante canto de las sirenas que embrujaba a los marineros de Odiseo, que no podían resistir el pérfido influjo de la seducción. La peste se propagó en Troya a través de las ondas musicales. Famosas son las leyendas del "Lorelei" alemán y del flautista de Hamelín. Durante la inquisición y en algunos procesos seguidos a brujas en Escocia y Francia, el empleo de la música en actos de dudosa motivación espiritual formó parte integrante de los alegatos de frecuentes acusaciones. El magnífico talento de Paganini fue atribuido en su momento a pavorosos pactos satánicos.

Los filósofos griegos fueron los primeros en desarrollar teorizaciones referidas al valor terapéutico de la música. Platón señalaba que la música generaba determinados efectos directos sobre la moral del oyente. Aristóteles afirmaba en La Política que aquellas personas que sufrían de "emociones no dominables", luego de escuchar melodías que elevaban su alma al éxtasis, volvían posteriormente a la normalidad como si hubiesen recibido atención médica. El filósofo promovía entre sus adeptos, como actividad pedagógica, el empleo de "matracas sonoras" que tenían la ca-



17

1.3

Conceptos Especiales

pacidad de canalizar la energía destructiva de aquellos niños que se dedicaban a dañar el mobiliario de sus hogares. Se atribuyen a Pitágoras algunos de los primeros tratamientos musicales dirigidos a pacientes con trastornos mentales. En un tratado médico, Demócrito recetaba denodadamente el sonido de la flauta como remedio eficaz para ciertos padecimientos de la carne y aconsejaba el empleo de la cítara durante los banquetes para facilitar la digestión.

En uno de los libros del Antiguo Testamento (el primero de Reyes) aparece narrado un pasaje que llama poderosamente la atención en cuanto al uso del sonido como terapia para las depresiones nerviosas. El rey Saúl sufría de reiterados ataques de melancolía durante los cuales el espíritu de Dios se apartaba de él. Cuando David tocaba el arpa, las malas influencias se alejaban, la perturbación desaparecía y la gracia divina se posaba de nuevo sobre el monarca. Semejante es la historia de Farinelli brillante y aclamado soprano italiano que, con la belleza de sus cantos, hizo salir a Felipe V del terrible estado de tristeza en el que se encontraba sumido.

Para muchos pensadores el sonido ha representado un elemento vivencial de gran importancia. Goethe decía que la música brinda

el presentimiento de un mundo perfecto, Hegel la conceptualizaba como el arte del sentimiento y Kant como el lenguaje mismo de las sensaciones. Con gran ingenio Friedrich Nietzsche señalaba:

“Cuando escucho una hermosa música me vuelvo mejor, y mejor filósofo”. (Jimenes)

La idealidad del sonido disuelve toda exterioridad material, de otra parte se trata, sin embargo, de un sentir que tiene como condición una sensación auditiva, por lo que no consiste del todo en una pura idea o concepto. Esto nos sugiere que en la música se trata de una suerte de autoafección. Es decir, la condición propiamente musical del sonido supone en la subjetividad una disposición “previa” a ser afectada por el sonido; en términos simples podría hablarse de una predisposición a “escuchar música”. Hegel señala el hecho de que la música podría producir sonidos a partir de un trabajo meramente técnico, deliberadamente sin contenido, “para contentarse meramente con una sucesión en sí conclusa de combinaciones y alteraciones, oposiciones y mediaciones que inciden en el dominio puramente musical de los sonidos. Pero entonces la música resulta vacía, carente de significado [...]. Sólo cuando lo espiritual se expresa de modo adecuado en el elemento



1.3

Conceptos Especiales

sensible de los sonidos y de la múltiple figuración de los mismos, se eleva también la música a verdadero arte. Es precisamente la expresión de esa espiritualidad la que se juega en lo que aquí nosotros nombramos como la predisposición. (Rojas)

Se puede decir que la música es un lenguaje que precisa de una impregnación anterior al habla basada en: la escucha (desarrollo sensorial), implica memoria e interés (desarrollo afectivo) y en la conciencia a través de la imitación e invención (desarrollo mental). (Willems)

Además la doctrina del carácter es una mezcla de teoría educativa con psicología y terapia, y supone que la música ejerce efectos poderosos sobre el cuerpo, el alma y la mente, para bien o para mal, inmediatos y residuales. Desarrollar el carácter moral era prioritario para la educación griega, y a la música (en el pensamiento griego posterior) se le asignó un papel central en la formación del carácter. De hecho, como queda establecido en La Política de Aristóteles, los objetivos de la música y la educación eran idénticos. En verdad, los griegos escribieron sobre la aplicación de la música en la terapia y la educación como se aplicaría una droga. El suyo era un concepto alopatóico de la medicina, que prescribía los ingredientes elegidos para contrarrestar los síntomas presentes, dirigido a

devolver al paciente a un estado de equilibrio en su salud física y mental. (Rowell)

Lo audible se experimenta no como algo que se nos presenta delante, sino como suceso que nos envuelve y penetra, en lugar de guardar distancia con respecto a nosotros. Para Carl Dahlhaus la música, en tanto lenguaje, además de describir, expresa y significa; pero lo que expresa y significa no puede decirse con palabras: es musical. Lo dicho sobre la obra no es la obra y las asociaciones con asuntos no musicales, los significados, son el aporte del que escucha en base a su propia experiencia, sus prejuicios y sus fantasmas. La música no significa nada diferente de ella misma... cualquiera que sea la argumentación en el debate sobre el significado de la música, debemos aceptar que no se trata de un asunto objetivo y que, por el contrario, el significado está tocado por los engaños de la percepción. (Rojas)

Muchos son los que creen en la acción de afectación que tiene la música, más aun para algunos es más que un creer superficial, sino que hacen uso de estos poderes, Téllez en "La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica" nos cuenta: Murnau filmó muchas de las escenas de sus películas mientras se ejecutaba música en directo, con el fin de crear, según las características

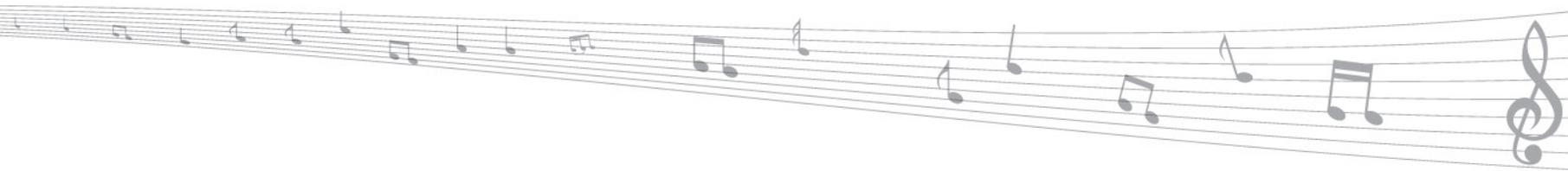
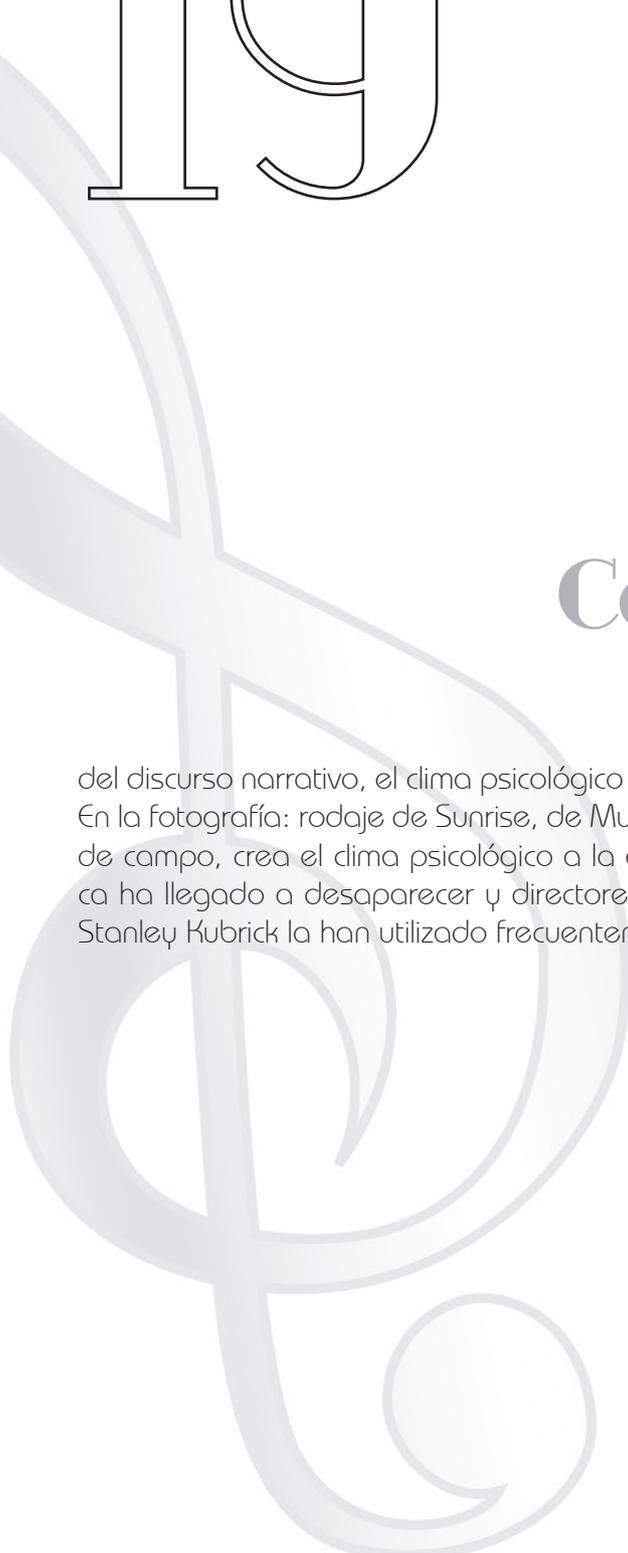


19

1.3

Conceptos Especiales

del discurso narrativo, el clima psicológico adecuado a los actores. En la fotografía: rodaje de *Sunrise*, de Murnau, el acordeón, fuera de campo, crea el clima psicológico a la actriz. Esta práctica nunca ha llegado a desaparecer y directores como Federico Fellini y Stanley Kubrick la han utilizado frecuentemente. (Téllez)



CAPÍTULO 2

Sistematización

Esta memoria está basada en el taller dirigido por Daniel Aguirre a los alumnos de Arte Teatral de la Universidad del Azuay, el mismo que he dividido en: trabajo físico, trabajo vocal, análisis de textos, improvisaciones, todos ellos trabajado al unísono, y según el progreso y la asimilación de los principios se les da mas complejidad con el objetivo de obtener mayores logros con los participantes del taller.

2.1

Trabajo físico

a. Calentamiento:

Todo el grupo forma un círculo y desde aquí empieza el calentamiento de las articulaciones: el objetivo de éste es preparar al cuerpo para la realización de los siguientes ejercicios, prevenir lesiones y ubicar a las personas en actitud de predisposición al trabajo. Se realizará de abajo hacia arriba, así comenzamos por:

- Pies: se inicia con el calentamiento de las articulaciones de los pies. El un pie asentado en el piso sirve como base, el otro levantado hace círculos grandes tratando de llegar un poco más de lo que se puede, círculos hacia la derecha, luego hacia la izquierda; luego la punta del pie va hacia arriba y luego hacia abajo, se hacen de ocho a diez repeticiones, lo importante es tener conciencia de estas trabajando bien la parte propuesta, y que se sienta si el ejercicio esta ayudando a despertar el cuerpo. Se cambia de pie con las mismas premisas, se repiten las mismas series.
- Rodillas: de igual manera el un pie sirve de base y el otro se levanta la rodilla (90°) y se hace círculos hacia la derecha y hacia la izquierda, repeticiones de 10 a 12 con cada rodilla. Con los dos pies sobre el piso, se flexionan las rodillas y luego se las estira, se hace pequeños rebotes y luego se las estira lo más que se pueda.
- Cadera: con los pies separados a la altura de la cadera, se hace círculos pequeños hacia derecha y luego hacia la izquierda, tenien-

do conciencia que sea la cadera la que se mueve, cuando se esté seguro que el movimiento salga desde la cadera los círculos se van haciendo mas grandes, llegando a ser tan grandes que lleguen a involucrar la cintura.

- Pecho: movimientos circulares que involucran solamente el pecho, se puede empezar con movimientos dirigidos hacia los lados (izquierda-derecha) y luego hacia adelante y atrás para lograr controlar el ejercicio, luego se juntan todos los puntos del movimiento para formar el círculo (derecha-adelante-izquierda-atrás), luego se cambia de dirección.
- Hombros: movimientos circulares hacia atrás, hacia adelante; los círculos van creciendo llevando al límite el movimiento.
- Cabeza: se deja caer la cabeza hacia adelante, dejando que su propio peso haga el trabajo, va hacia atrás, sin empujar, solo se la deja caer, hacia el lado: la oreja cae sobre el hombro (los dos lados). Luego se pasa por todos estos puntos formando el círculo, hacia un lado y otro, llegando al máximo pero teniendo cuidado de no lastimarse.
- Ojos: se fijan puntos en el espacio a los cuales se dirige la mirada, primero arriba y abajo, que el área de visión sea lo más grande que se pueda, ir de arriba hacia abajo pero mirando todo el camino hacia llegar al otro punto; hacia la izquierda y derecha con las mismas premisas; en diagonales, para este se puede ayudar con las manos como puntos de referencia, colocándolas a un distancia a donde pueda alcanzar la mirada; se juntan todos los puntos llegando a

23

2.1 Trabajo físico

Formar un círculo, pasando por todos los puntos como si fueran las manecillas de un reloj, cambiando de dirección.

Al final de este calentamiento, se frota las manos para darles calor y se las coloca sobre los ojos, dejándolas ahí por un instante, que los ojos reciban el calor, luego pequeños masajes por todo el cuerpo según las necesidades de cada quien, poniendo atención a las partes que tienen más tensiones.

b. Danza del viento:

se utilizará como base para la incorporación de varios principios. Lograr tener un ritmo grupal.

Se sigue trabajando desde el círculo, la danza consiste en una secuencia de pies: 1. el pie derecho se apoya con toda la planta en el piso, pie izquierdo levantado, 2. El pie derecho levantado y la punta del pie izquierdo va la piso, 3. Pie izquierdo levantado y punta de pie derecho al piso, 4. Pie derecho levantado y planta de pie izquierdo va la piso. (planta-punta-punta-planta). Darle continuidad a los movimientos uno después de otro, tratando de todos llegar a un solo ritmo. Cuando este movimiento esté asimilado se incorporarán movimientos de los brazos hacia arriba y hacia

abajo según el ejercicio lo vaya pidiendo. Cuando el movimiento está en la planta completa sobre el piso, va acompañado de todo el peso del cuerpo en esta caída, y la salida de este movimiento tiene que ser como un salto hacia el siguiente movimiento.

El juego con la intensidad es importante, como todos los ejercicios hay que llevarlo al máximo, sin importar el ritmo o la velocidad con que se haga el ejercicio la intensidad siempre tiene que estar arriba, aunque los movimientos sean lentos.

Es importante también saber que es un proceso en el que la perseverancia, la paciencia y la dedicación son puntos clave para ir asimilando y obteniendo resultados.

c. Estiramiento:

al final de la sesión es importante realizar un estiramiento para evitar el dolor que viene luego de un trabajo físico agotador, además ayuda a la flexibilidad que es importante para tener un cuerpo preparado.

2.1 Trabajo físico

- De pie con las piernas abiertas, doblamos la cintura llevando la cabeza hacia el piso, siempre es importante ir un poco más allá de lo que se puede pero sentir hasta donde se puede ir sin lastimarse, cada persona es consciente y responsable de su propio cuerpo. Se estira al máximo las piernas, dejando descansar el torso que debe estar relajado.
- Con la una pierna flexionada hacia adelante y la otra completamente estirada hacia atrás, dejamos caer el peso de las caderas, lo mas cercano que se pueda llegar al piso, pero teniendo en cuenta que la flexión de la rodilla no llegue a sobrepasar la punta del pie. Sostenemos un momento y cambiamos de pierna (hacia el otro lado).
- Sentados en el piso con las piernas estiradas y abiertas, recostamos el torso en el piso hacia adelante, se trata de no doblar las rodillas y de llegar al máximo, se sostiene un momento y luego se afloja.
- Sentados en el piso con las piernas estiradas y juntas, se lleva el torso hacia las piernas de manera que el pecho se asiente sobre las piernas. Sostener y luego aflojar.
- Sentados con las piernas abiertas, esta vez llevamos el torso hacia los lados, hacia cada una de las piernas. Sostener y aflojar.
- Recostados en el piso vamos a la posición de vela. Levantamos las piernas juntas incluyendo la cadera, de manera que solo la espalda se apoye en el piso, se puede ayudar con las manos colocadas en la cintura desde atrás para lograr que la posición de la cadera y las piernas hacia el cielo sea recta y controlada.
- Del ejercicio anterior, la vela, mandamos las piernas que están hacia el cielo, hacia la cabeza intentando que las rodillas no se flexionen y si se llega se puede asentar los pies en el piso, uno a cada lado de la cabeza. Regresar de la misma manera en la que se bajó, es decir volver a la posición de la vela y de ésta la bajada es lenta, intentando que el contacto con el piso sea vertebra por vertebra, se necesita conciencia para que la bajada sea controlada y no existan golpes o movimientos bruscos.
- Relajación: todos en un círculo y una persona en el centro; la persona que está en el centro si es necesario con los ojos cerrados solo recibe los masajes que el resto del grupo le dan, desde la cabeza con las puntas de los dedos y va bajando hasta terminar en los pies, todos al mismo tiempo y poniendo énfasis en las partes del cuerpo que se sientan con más tensiones. Por último todas las personas ponen sus manos en la cabeza del que está en el centro y de un solo golpe y todos al unísono las deslizan hacia abajo con fuerza.

25

2.1

Trabajo físico

Todos los ensayos tendrán estas partes pero se irán incluyendo otros ejercicios a partir de la danza del viento, que será la base del trabajo a partir de aquí. Se irán incluyendo los principios según se vayan dominando los anteriores.

Principios:

- Foco: tener siempre la atención puesta sobre algo ya sea en alguna parte del propio cuerpo o sobre otra persona, lugar o espacio por medio de la mirada. Se introduce en los ejercicios a partir del punto fijo en el espacio.
- Abrir y Cerrar: da la posibilidad de jugar con los opuestos, pesos, da la posibilidad de buscar y encontrar sensaciones y provocaciones que ayudan a la relación con los compañeros.
- Desplazamiento: ir de un lugar a otro involucrando todos los demás principios, incluyendo distintos tipos de energías.
- Energía: intensidad del trabajo.
- Stop: es hacer una pausa, detenerse sin cortar el ejercicio. Permite ver que está sucediendo, y es donde más se ve la intención.

- Dislocamiento: romper, cambiar, nunca quedarse estancado en algo y buscar más posibilidades en los ejercicios. Entonces tenemos como base la danza del viento y sobre ésta todos los principios aplicados, todo esto junto lleva a conseguir "el fluido", que es a lo que se pretende llegar.

Camino hacia "el fluido":

El primer paso es dominar la danza del viento. Luego de tener claro el paso principal (planta-punta-punta-planta), con este mismo paso se comienza el desplazamiento, se aumenta y disminuye la velocidad e intensidad.

- Foco: punto fijo, todos caminando en el espacio con la mirada nos agarramos de un punto y nos dirigimos hacia él, llegamos a este punto y cambiamos de dirección agarrándonos de otro punto y yendo hacia él.
- Abrir y Cerrar: sin perder el punto fijo, se sigue caminando y esta vez cuando se llega al punto que agarramos con la mirada, se hace un movimiento con el cuerpo abierto, viene el cambio de punto fijo y por lo tanto de dirección, se llega al punto y esta vez el movimiento que

2.1

Trabajo físico

se hace con el cuerpo será cerrado.

- Dislocamiento: partimos del ejercicio anterior, se trata de romper de alguna manera el cuerpo, no quedarse con posiciones o movimientos cómodos o seguros, sino buscar más posibilidades para los movimientos.

- Stop: en cualquier momento del ejercicio se puede hacer un stop o todos los stop que se quiera, el objetivo sentir como está el cuerpo, la intensidad y el control que se tiene sobre el mismo, tener conciencia que es lo que se está trabajando y que parte del cuerpo necesita más trabajo.

- Energía: se incorpora este ejercicio a lo anterior, para no perderse en el ejercicio se definen estos tipos de energía que se pueden o se deben usar:

- Yanqui: tratar de conseguir la energía de un yanqui, pesado, altivo, nadie es mejor que él, mira a los demás por debajo del hombro.

- Danza del viento: la energía propia de la danza, con un desplazamiento liviano como si flotara.

- Pesado: lo más pesado que se pueda todo el cuerpo.

- Apurado: sin correr lo más rápido que se pueda ir, con la sen-

sación de estar llegando tarde.

- Cámara lenta: lo más despacio que se pueda, lo importante es poder controlar los movimientos.

Todos estos niveles de energía y todos los principios antes escritos deben además incluir el uso de niveles en el espacio. Y se pueden usar más de uno al mismo tiempo.

- Lanzamiento: mientras se camina en el espacio se realiza el movimiento de un lanzamiento, tratando de que sea real y que tenga la explosión que un lanzamiento tiene en realidad, tener mucha conciencia de todo el movimiento, como inicia y como termina, donde deben estar las tensiones y quitar las tensiones que no deben estar.

- Acción y reacción: consiste en el paso de energía: en este ejercicio es muy importante la relación con el otro, el primer paso es conectarse con el otro con la mirada, seleccionando de esta manera a una pareja, el ejercicio consiste en lanzar energía al compañero pero desde distintas partes del cuerpo, involucrando todas las partes del cuerpo, el compañero recibe ésta energía, la siente en su cuerpo y la devuelve con otra parte del cuerpo. Es como si se estuvieran lanzando una pelota. Se necesita mucha atención y concentración, la mirada en la pareja y en sus movimientos ayudan a seguir con el ejercicio. Se debe incluir además los principios, como la mirada, energía, e intensidad en los movimientos.

27

2.1 Trabajo físico

· Un paso más adelante este ejercicio se hace más grande ya que se deja las parejas y esta vez el paso de energía es todos contra todos, como una batalla, es mucho más necesaria la atención para poder reaccionar y accionar el paso de energía. Es necesario ser mucho más generosos con la energía que se entrega ya que esta ayuda a accionar a los demás y el cansancio no llega a detener el ejercicio.

· Con ayuda de la mirada y de un compañero como pareja, se experimenta el ejercicio de acción y reacción en un espacio más grande, en un espacio abierto que permite jugar con las distancias y la concentración, que los agentes externos no lleguen a distraer y romper el ejercicio.

· Prueba de concentración: En un espacio abierto, donde hay muchos factores que distraen, todos de pie formando un círculo y cada uno con un palo en las manos, con un lanzamiento hacia arriba y hacia el lado a la vez, lo pasamos a la persona que está junto, todos al mismo tiempo, con un mismo ritmo de manera que los palos se desplacen por todo el círculo sin caerse y sin golpear a alguien. Luego el paso del palo, siempre guiado por la mirada, ya no será a la persona de lado sino que puede ser a quienquiera, al frente, en diagonal, primero haciendo contacto con la mirada para evitar golpes.

Es un proceso que incluye todos estos ejercicios y todos estos principios que pueden ser usados según los requerimientos de cada persona, según sus necesidades. Luego de incluir todos estos pasos se debería ir por buen camino en este anhelado "fluir". Debe ser como una danza.

Con ayuda de la música se hace mucho más sentida esta danza, este fluir, la música cambia las situaciones y provocaciones, ayuda a involucrarse con el espacio y que las relaciones con los otros fluyan de mejor manera.

2.2

Trabajo vocal

Inicia con un calentamiento de articulaciones similar a la anterior.

· Respiración: tiene que ser abdominal, como un fuelle que se llena de aire y vacía. El aire entra por la nariz y llega al abdomen, tener cuidado que no sea el pecho el que lo recibe, llenar todo lo que se pueda el abdomen de aire y dejarlo salir de igual manera por la nariz. Se hacen secuencias con esta respiración: aspirar en cuatro tiempos, retener dieciséis tiempos, expirar en ocho tiempos. Varias repeticiones.

· A partir del ejercicio anterior pero esta vez la expiración es por la boca, es como si saliera un hilo, largo y constante tratando de controlar el aire que sale, para saber si el ejercicio va bien se puede usar el dorso de la mano para sentir como sale el aire.

· A partir de la respiración se comienza a hacer sonidos, es decir fonemas como "ca, sha, fa" etc.

· Siguiendo la misma idea del ejercicio anterior, ahora al salir el aire suena una nota musical cómoda, luego variar, ir de notas graves a agudas y jugar con cambios de volumen.

· Con la ayuda de una canción se busca conseguir la entonación, el educar el oído es muy importante, poder escuchar y repetir las notas. Todos estos ejercicios necesitan constancia para poder ver los resultados.

· El juego en medio de estos ejercicios es muy importante, dejar fluir los sentimientos a través de la voz. Una conversación solo con sonidos y ritmos, formando grupos que se seducirán, pelearán, retarán es un ejercicio muy divertido que necesita mucho compromiso y entrega por parte de todos.

· Memorizar un texto. Con la ayuda del cual se harán algunos ejercicios. Lo primero es entender a fondo el texto, para eso primero se asegura entender todas las palabras del mismo, sino es necesario la ayuda de un diccionario. Luego se procede a escribir la fábula del texto, de manera que la idea esté clara sin dejar los detalles importantes fuera de la historia.

· Ejercicio en parejas: la una persona se pone detrás de la otra, la de adelante repite una y otra vez el texto memorizado y el papel de la persona de atrás es sugerir, a partir de su propio texto, la intención con la que tiene que decir el texto.

· Ejercicio de relación: en parejas cada uno con su propio texto comienzan a repetirlo como si estuvieran en una conversación, se detie-



29

2.2

Trabajo vocal

nen para escuchar al otro, usar intenciones y cambios de ritmo, como si fuera una conversación real.

- Cada quien por su lado, caminando en el espacio y repitiendo el texto, esta vez se juega con variaciones en el volumen de la voz, despacio como si hablara consigo mismo. Luego mas alto como si le hablara a alguien que está a su lado, después como si le hablara a alguien lejano.

- Decir el texto como un pregonando como si estuviera vendiendo algo.

2.3

Análisis de texto

- El punto de partida es encontrar el tema sobre el que se va a trabajar. Mediante una lluvia de idea se lanzan propuestas para luego llegar a un consenso y definir el mismo.
- Cuando ya se tiene el tema definido se hace otra lluvia de ideas a partir de unas preguntas: dónde? Por qué? Cuándo? Para qué? Que ayuden a centrarse más en el tema. A partir de ésta lluvia de ideas, se busca la obra que englobe estas ideas.
- Ya con la obra se procede a una lectura profunda de la misma, escena por escena buscando todas las pautas que ayuden a entender los porqué, un análisis profundo de los personajes y sus

relaciones, los conflictos de cada escena y de cada personaje y definir las acciones de cada uno de ellos. Encontrar el hilo conductor que lleva las escenas y la obra en si. Poniendo atención a todas las acotaciones del autor. Además se investiga sobre la época en la que fue escrita y todos los datos que se pueda conseguir del autor.

- Buscar relaciones que nos involucren con el tema y con la obra. Los dibujos ayudan con eso. Cada uno hace dibujos relacionados con el tema.
- A partir de toda esta información se realiza la exploración del personaje, su historia antes, durante y después de la obra. Se le da un objeto al personaje, el que también tendrá una historia.

31

2.4

Improvisaciones

A partir de todo el análisis anterior y con todas las ideas que de ahí surgieron el siguiente paso es la puesta en escena, a través de improvisaciones.

- **Imágenes:** a partir de la lluvia de ideas que salieron de las preguntas, se hacen propuestas de imágenes, ya sean estáticas (como fotografías) o con movimientos constantes y repetitivos, que sugieran algo del tema.
- **Espacio:** se delimita el espacio con caminos, tres líneas rectas horizontales, tres verticales, de manera que el espacio quede dividido en nueve partes, además dos líneas diagonales. Se pueden usar solo estos caminos para desplazarse en el espacio.
- La primera persona que va a entrar en el espacio, primero desde afuera observa y se prepara, pide permiso al espacio para entrar, entra y su objetivo es relacionarse con el espacio, utilizando estos caminos delimitados y dejarse provocar por el espacio.
- Ya con una persona en el espacio, la siguiente persona, primero observa desde fuera a su compañero, se prepara y cuando ingresa tiene que ser abierto a la propuesta de la persona que está adentro, no puede romper la relación lograda. Poco a poco se va involucrando y relacionando también con el espacio y el compañero en escena.

El objetivo del segundo en entrar es buscar un equilibrio entre el espacio y su compañero. Se busca relaciones en cuanto a ritmo, velocidad, intensidad. En todos los ejercicios es necesario tener presente los principios antes vistos. Dejarse afectar por el otro.

- Después de algunas pruebas con este sistema de improvisación, se pueden dar nuevas premisas, definir un tema para la improvisación o definir la ropa que deben llevar para poder entrar en el espacio, como ropa y zapatos formales.

En este caso se a dividido en partes este proceso pero hay que tener en cuenta que todos estos ejercicios son progresivos y que se los debe realizar juntos, aplicando los principios en cada uno de ellos.



CAPÍTULO 3

Propuesta de montaje



3.1 Introducción

Cuando hace falta escapar al mundo tan transitado de prejuicios, cuando las paredes no son suficientes para esconderse, y la necesidad de buscarme a mi mismo en medio de las mil caras que tengo, encerrarme en la cabeza y sacar afuera al cerebro para estar a solas "conmigo", cuando me atrevo a vencer el miedo de saber qué tengo dentro, de saber quien mismo soy, a lo mejor encuentre el camino para entender porque miro como miro.

"Conmigo" una obra en la que una mujer busca entender las ideas, pensamientos que jamás antes a dicho, ella a estado toda su vida rodeada por miles de hombres y mujeres que le obligan a tener un rostro para cada uno de ellos. Una sonrisa que encierra desprecio, dudas, ira, pero que todos creen que es feliz porque la lleva en su rostro. Para lo cual el único lugar seguro es dentro de su cabeza. Quiere conocer su verdadero rostro, si tiene uno que le diga quién en realidad ella es.

Música y sonidos que cuenta una historia o una historia que baila con la música; un juego con los sentidos que la música despierta y que el teatro mueve, que con su complicidad fusionan cuerpo y sentidos, oídos que miran, ojos que escuchan, piel que se extiende y huele, y todos tocan y son tocados; se hablan y se escuchan. Callar a la razón para empezar a razonar, vaciarse para llenarse de nuevo, esconderse para encontrarse...

Un monólogo que busca provocar sensaciones a través del oído, sonidos y música apoyados en imágenes y a la vez éstas son alimentadas con el sonido.



3.2.1 La música en el entrenamiento

Golpes, viento, cuerdas, teclas, juntos o separados que tocan los huesos sin lastimar la carne, que juegan con el tiempo, que detienen o aceleran los latidos y la respiración, que juegan con el cuerpo como la brisa con una pluma o como un huracán con un árbol.

Escuchar, conectar el oído a las venas, a la carne, a la piel, un cuerpo que tiene mas de dos brazos y dos piernas, que descubre que tiene partes que no sabía que existían. Una simple caminata se vuelve una aventura, el peso de la música se asienta en los pies, el caminar no es el mismo. El volar del viento a través de una flauta o una quena, levanta el cuerpo pesado y lo lleva a volar. Liberarse del cerebro es el secreto, despojarse de prejuicios tanto físicos como espirituales que dejen en libertad al cuerpo de experimentar más allá de la razón.

Trabajo con el silencio: abstraerse del mundo exterior. Lo primero es aprender a escucharse a uno mismo, en silencio y en una posición cómoda, alejado de todos los ruidos posibles, en el mayor silencio posible, con los ojos cerrados mirar dentro de uno mismo, callar la voz de la cabeza, apagar los pensamientos y recuerdos, escucharse dentro de uno. Ritmos, ruidos, sonidos que se repiten

y forman una pequeña orquesta con la respiración, los latidos, el aparato digestivo, el fluir de la sangre, el crujir de algunos huesos. Juego con los ritmos internos, cambio el ritmo de la respiración: mas prolongada, más rápida y veo como afecta al resto de mi cuerpo, sin forzar nada, solo escucharse internamente, e intentar que el cuerpo esté estático.

Trabajo de escuchar: un paso más adelante, desde la abstracción empiezo a despertar el oído a ruidos externos, primero los más cercanos y que son fáciles de escuchar, poco a poco se hace el esfuerzo por ampliar el área de escucha, ruidos de la calle, de casas cercanas, y cada vez más lejos. Un juego con la distancia, ir y volver a través del aire con este sentido: el escuchar. Este ejercicio es desde una posición cómoda que me permita no moverme y con los ojos cerrados.

A partir del ejercicio anterior, todavía con los ojos cerrados empiezo a sentir en donde me golpean los sonidos y se reacciona con un pequeño movimiento en donde siento el golpe. Y cada vez la reacción es más grande, y con la mayor cantidad de sonidos que percibo.

Al inicio de cada ejercicio es necesario darse un tiempo para darle atención al escuchar. Ahora de pie si es necesario con los ojos cerrados, suena una canción, poner atención a qué parte del cuerpo

3.2

Propuesta musical para el montaje

llegan las vibraciones de la música, y al igual que el ejercicio anterior dejar que cada una de las partes del cuerpo reaccionen a las vibraciones.

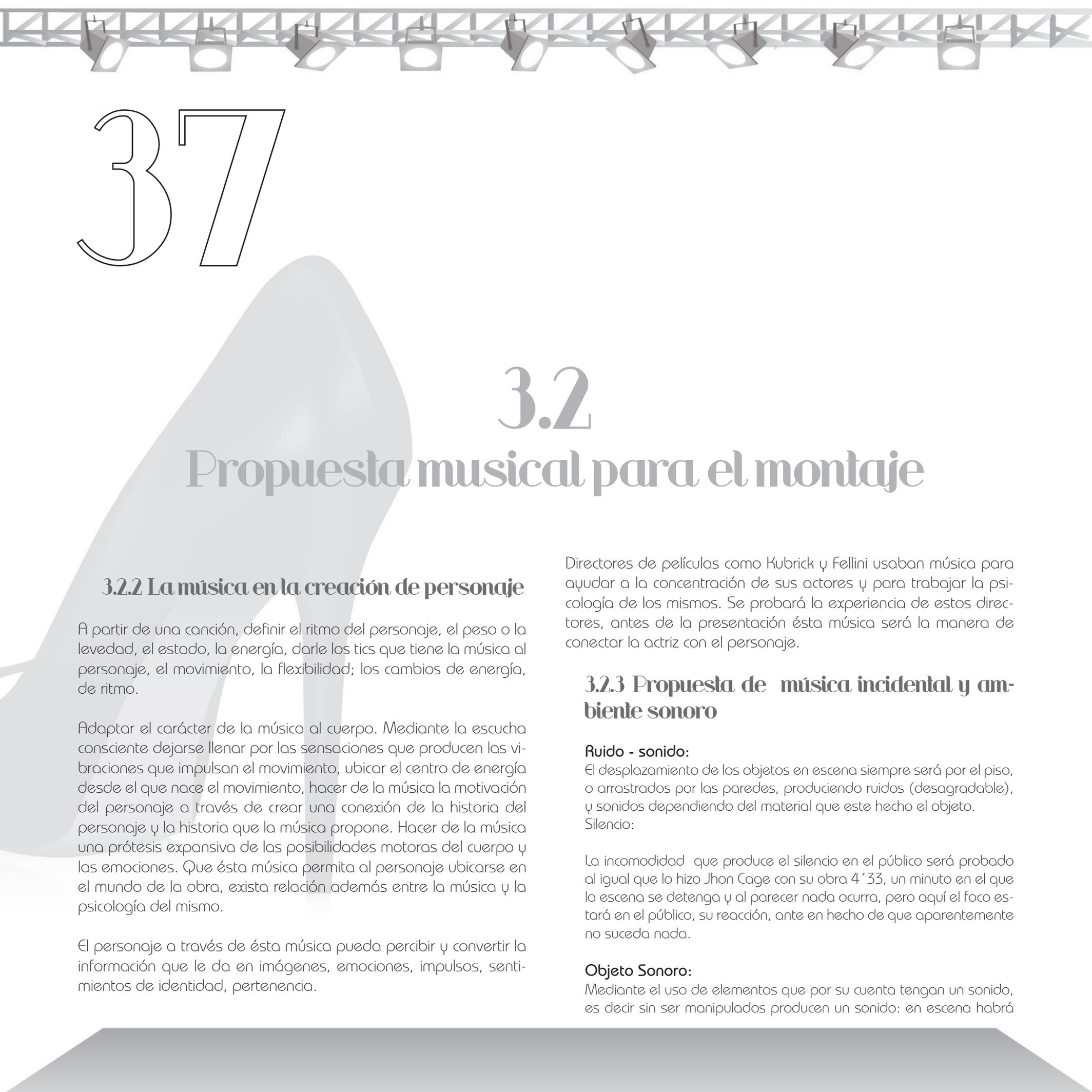
Ya con la música probar el desplazamiento de acuerdo al ritmo de la música. Sentir a que parte del cuerpo me llega su peso o su levedad. Ir al velocidad que ella me sugiere y en contra, romper con el ritmo que me da. Ir involucrando cada vez más el cuerpo, jugar con las extensiones del cuerpo y las extensiones de la música. Escuchar y dejarse tocar, dejar que la armonía sea la que mueva el cuerpo y ella es la que da la energía, agarrarse de ella para derrotar el cansancio. De a poco irse metiendo en el mundo de la música, en su tiempo, en su estado, en su lugar, en su vida, dejarse envolver de ella, dejarse llevar y que ella sea la que me ubica en el espacio. Distinguir todos los sonidos que tiene, separarlos, escucharlos uno por uno, poner mayor atención a uno y luego a otro y otro y así ir distinguiendo todos los que le dan forma.

Se comienza caminando en el espacio, escuchando y reaccionando a todos los sonidos, suena la música y me dejo influenciar por su ritmo e intensidad, diferencio de qué instrumentos sale cada uno de los sonidos y cada una de mis extremidades es uno de esos instrumento que se mueve con su respectivo instrumento.

Disociar cada una de las partes del cuerpo, cada uno se mueve con su respectivo instrumento.

Escucho la música, ella lleva al cuerpo al movimiento y le voy dando imágenes a los movimientos, y dejo que la música me cuente su historia. Dejo que me mueva y me lleve a través de su historia. Con la constancia el cuerpo se involucra cada vez más y se vuelve mas libre de miedos y prejuicios. El oído se hace más agudo y cada vez es más fácil conectarlo con el resto del cuerpo y éste responde con mayor precisión y rapidez.

Los movimientos y la respuesta del cuerpo son distintos con cada instrumento, así por ejemplo con los instrumentos de percusión y con los teclados, los movimientos son más como golpes, saltos, pasos, el cuerpo tiene más peso los movimientos son más hacia abajo, como si se estuvieran plantando en el suelo; con los instrumentos de viento los movimientos son mas prolongados y abiertos, mas sostenidos, sugiere giros, como si se volara, el cuerpo es más liviano y está mas presente los niveles, se tiende a usar mucho más el piso. Las cuerdas juegan con las tensiones del cuerpo, con la intensidad de los movimientos.



37

3.2

Propuesta musical para el montaje

3.2.2 La música en la creación de personaje

A partir de una canción, definir el ritmo del personaje, el peso o la levedad, el estado, la energía, darle los tics que tiene la música al personaje, el movimiento, la flexibilidad; los cambios de energía, de ritmo.

Adaptar el carácter de la música al cuerpo. Mediante la escucha consciente dejarse llenar por las sensaciones que producen las vibraciones que impulsan el movimiento, ubicar el centro de energía desde el que nace el movimiento, hacer de la música la motivación del personaje a través de crear una conexión de la historia del personaje y la historia que la música propone. Hacer de la música una prótesis expansiva de las posibilidades motoras del cuerpo y las emociones. Que ésta música permita al personaje ubicarse en el mundo de la obra, exista relación además entre la música y la psicología del mismo.

El personaje a través de ésta música pueda percibir y convertir la información que le da en imágenes, emociones, impulsos, sentimientos de identidad, pertenencia.

Directores de películas como Kubrick y Fellini usaban música para ayudar a la concentración de sus actores y para trabajar la psicología de los mismos. Se probará la experiencia de estos directores, antes de la presentación ésta música será la manera de conectar la actriz con el personaje.

3.2.3 Propuesta de música incidental y ambiente sonoro

Ruido - sonido:

El desplazamiento de los objetos en escena siempre será por el piso, o arrastrados por las paredes, produciendo ruidos (desagradable), y sonidos dependiendo del material que este hecho el objeto.

Silencio:

La incomodidad que produce el silencio en el público será probado al igual que lo hizo Jhon Cage con su obra 4'33, un minuto en el que la escena se detenga y al parecer nada ocurra, pero aquí el foco estará en el público, su reacción, ante en hecho de que aparentemente no suceda nada.

Objeto Sonoro:

Mediante el uso de elementos que por su cuenta tengan un sonido, es decir sin ser manipulados producen un sonido: en escena habrá

3.2

Propuesta musical para el montaje

una gotera, gota a gota caerá en un recipiente que al hacer contacto emitirá un sonido constante. Sonido que ayudará con la ambientación del espacio y que pretende dar la idea de que afuera hay lluvia que nunca cesa.

Se usará como parte de la escenografía espuma flex que al ser manipuladas por el personaje hará un sonido que pretende despertar sensaciones de frío, escalofríos.

Zapatos de tacón, que al contacto con el piso refuerzan el caminar.

Música incidental:

El primer objetivo es reforzar la intencionalidad de las escenas. Desesperación, encierro, estatismo, apatía, entre otros.

Se usará música para la transición de las escenas, para alimentar a las imágenes y secuencias. La música guiará los movimientos dándoles mayor intensidad usando sonidos acusmáticos y acusmatizado.

Al igual que un sonido puede realizar en una película, desde sus primeras apariciones dos clases de trayectos:

- o es de entrada visualizado y, seguidamente acusmatizado,
- o es acusmático para empezar y sólo después se visualiza.

El primer caso viene a ser como asociar de entrada el sonido a una imagen precisa, que podrá reaparecer más o menos clara en la cabeza del espectador cada vez que este sonido sea oído de nuevo como acusmático: será un sonido encarnado, marcado por una ima-

gen, desmitificado, archivado.

El segundo caso, favorito de las películas de misterio y de atmósfera, preserva durante mucho tiempo el secreto de la causa y de su aspecto, antes de revelarla. Mantiene una tensión, una expectación, y constituye por tanto en sí mismo un procedimiento dramático puro, análogo a una entrada en escena anunciada y diferida.

Un sonido o una voz conservados como acusmáticos crean en efecto un misterio sobre el aspecto de su fuente y sobre la misma naturaleza, propiedades o poderes de esta fuente, aunque sólo sea por el escaso poder narrativo del sonido en cuanto a su causa.

Es bastante corriente, en las películas, que ciertos personajes con aura maléfica, importante o impresionante, sean casi introducidos por el sonido antes de lanzarse como pasto de la visión, desacusmatizados. (pag. 4) Chion



39

Conclusiones

- La música bien utilizada es una herramienta con muchos poderes para hacer trabajos sobre el cuerpo, parte por despertar los sentidos y explotar a través de los poros de la piel. Los movimientos dejan de ser vacíos, tienen sentido al ser manipulados por los sentidos, surgen con mayor facilidad, empujados por las vibraciones que despiertan emociones, reinventan estados, crean espacios, arman nuevos mundos, te fusiona con el aire, con la tierra, con el frío, con las ansias, con la espera, con el miedo, con la vida y con la muerte, con la luz y la oscuridad; despierta un cuerpo que antes no se sentía y que por eso pensaba que no lo tenía. La música te invita a enfrentar el tiempo, la gravedad, el pasado, el futuro desde el único ser capaz de respetar y entender las preguntas y respuestas que se encuentran, desde mi propio ser. Hace posible que yo hable conmigo, con mi cuerpo y con mi alma, que me hable y me escuche a la vez y me pregunte y me responda también, que me toque sin miedo y me deje tocar sin prejuicios, que beba y que transpire, que huela y que perciba, que llegue más allá de los límites físicos y mentales.

- El trabajo con la música va más allá de una sesión de relajación,

si se lo hace consciente, se asimila los logros que alcanza la expresividad del cuerpo, se puede iniciar un proceso de autoconocimiento, de exploración de la relación entre movimiento y sentidos, si el trabajo es constante el cuerpo resucita con cada respiración, además de despertar sensaciones y relaciones con el espacio y todo lo que lo conforma, se distinguen nuevos colores, se inventan nuevas imágenes y nuevas historias a cada paso, cada sonido o ruido o canción tienen un nuevo sentido, una historia, una vida.

- Se puede utilizar el trabajo con la música como ayuda para que el actor tenga más conciencia de su cuerpo como un conjunto de sensaciones. La música y los instrumentos que la emiten tienen diferentes tipos de vibraciones, y cada tipo llega a una parte diferente del cuerpo, algunas que te hacen mover la cabeza, otras que golpean las caderas, y si se hace un esfuerzo por escuchar de verdad todas, hasta las más leves, hacen sentir partes del cuerpo que no sabía que existían, se siente un cuerpo diferente, con más de dos brazos y dos piernas, incluso surgen latidos que no provienen del corazón, o descubres que tienes más de un corazón, que es posible respirar por toda la piel.

- La música incidental alimenta no solo las imágenes para el espectador, sino también las imágenes del personaje, además de



40

Conclusiones



reforzar las intenciones le ubican en el espacio y el tiempo, además que el cuerpo tiene mejor memoria a partir de relacionar los movimientos y los momentos con la música y los sonidos en general.

- La música sugiere, despierta los recuerdos, sensaciones olvidadas, las imágenes fluyen mejor si surgen de las motivaciones de la música. Tienen mayor intensidad y mayor fuerza si están apoyadas en una motivación.
- El trabajo con el cuerpo es complicado y difícil si no se logra una conexión primero con uno mismo, si no se pierde el miedo a descubrirse a uno mismo tal y como es, y si no se renuncia a criticarse y reprocharse, si no se arriesga a equivocarse. Pero cuando se rompen todos esos miedos que nos congelan y se permite que el cuerpo viva por su cuenta se descubren nuevas maneras de hacer y de ser. En la música se puede encontrar la seguridad que el cuerpo necesita para entender la libertad.



41

Bibliografía

Arredondo, Herminia y J. Francisco García Huelva. *Los sonidos del cine*. España: Grupo Comunicar, 1998.

Barba, Eugenio. *El arte secreto del actor*. México: Pórtico, 1990.

Brook, Peter. *El espacio vacío, Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1994.

Chion, Michael. *La audiovisión, introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. España: Paidós, 1993.

—. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

Colombato, Valeria. *La música en la comedia del siglo de oro*. Internet: http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/ponencias/63/4_Colombato.doc. 1-1-12

Dahlaus, Carl. *Estética de la música*. Berlín: Reichenberger, 1996.

Ferreti, Ulises. *Sonido Ambiental, entorno sonoro y música*. Brasilia: UDELAR, 2006.

Haro, Jorge. *Arte sonoro: liberación del sonido e hibridación artística*. Internet: http://www.jorgeharo.com.ar/textos/liberaci%C3%B3n_del_sonido.pdf, 1-4-12

Jimenez Segura, Jesús y María del Mar Ramirez Alvarado. *Lo auditivo y musical en la comunicación*. Caracas: UCAB, 1999.



42

Bibliografía

López Cano, Ruben. *Música, mente y cuerpo*. Cataluña: Marita Fornaro, 2011.

Miyara, Federico. *Ruido y Música*. Internet: <http://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/rui-mus.pdf>

Molina Alarcón, Miguel. <<El arte sonoro.>> *Itmar, revista de investigación musical: territorios para el arte* (2008): 213-234.

—. *El arte sonoro*. Valencia: UPV, 2008.

Morgan, Robert. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994.

Olarte Martínez, Matilde. *Presencia de la música clásica europea en el cine americano actual: seña de identidad*. Pamplona: Aranzadi, 2002.

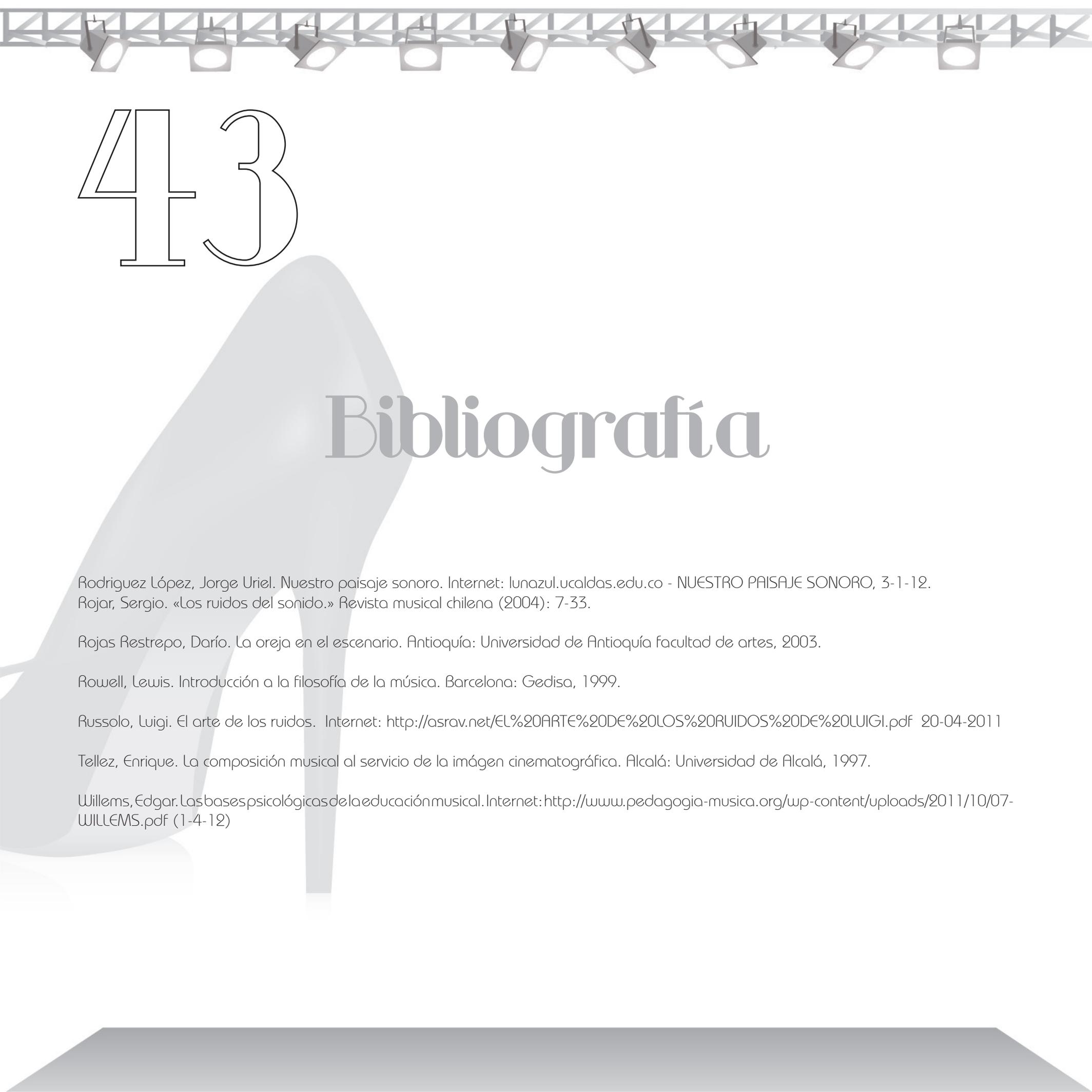
Olarte, Matilde. *La música incidental en el cine y el teatro*. Internet: <http://arvo.net/la-musica-en-el-cine/la-musica-incidental-en-el-cin/gmx-niv421-con11064.htm> 20-04-2011

Pasraskevaídis, Graciela. *Brecht y la música*. Montevideo: Magma, 2006.

Pelinski, Ramón. *Corporeidad y experiencia musical*. Barcelona: ISSN, 2005.

Peñalver Vilar, José María. *Cuál debe ser la función de la música con relación a la imagen*. Castellón: Sonorama, 2010.

Riveiro, Leonardo. *Música y movimiento*. Madrid. Internet: <http://platea.pntic.mec.es/jgarci1/leoriv1.htm> 23-04-2011



43

Bibliografía

Rodriguez López, Jorge Uriel. Nuestro paisaje sonoro. Internet: lunazul.ucaldas.edu.co - NUESTRO PAISAJE SONORO, 3-1-12.

Rojas, Sergio. «Los ruidos del sonido.» Revista musical chilena (2004): 7-33.

Rojas Restrepo, Darío. La oreja en el escenario. Antioquía: Universidad de Antioquía facultad de artes, 2003.

Rowell, Lewis. Introducción a la filosofía de la música. Barcelona: Gedisa, 1999.

Russolo, Luigi. El arte de los ruidos. Internet: <http://asrav.net/EL%20ARTE%20DE%20LOS%20RUIDOS%20DE%20LUIGI.pdf> 20-04-2011

Tellez, Enrique. La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica. Alcalá: Universidad de Alcalá, 1997.

Willems, Edgar. Las bases psicológicas de la educación musical. Internet: <http://www.pedagogia-musica.org/wp-content/uploads/2011/10/07-WILLEMS.pdf> (1-4-12)

The image features a dark, textured background that resembles a stage curtain. The curtain has a scalloped top edge with a row of small, light-colored beads. Two large, ornate tassels hang from the bottom corners of the curtain. The word "Anexos" is centered in a white, elegant serif font.

Anexos

46

Guión técnico de la obra “Conmigo”

Conmigo...

Escena 1

Luz apagada. Se escucha una a una, gotas de agua que caen en escena. Se enciende la luz, ella en una posición inmóvil por unos segundos,

Canción: “sonata opus 26” Mika Akiyama

Secuencia 1

Ella: Algún día saltaré del piso 1531... algún día cuando algunas gradas lleguen hasta ahí. Algún día diré si a algo, o a alguien. Algún día soñaré sin miedo. Algún día escupiré en el suelo. Algún día preguntaré por qué. Algún día renunciaré al olvido. Algún día extrañaré a alguien o a algo. Algún día entenderé los peros. Algún día tropezaré en el hielo. Algún día escribiré a escondidas. Algún día escaparé del tiempo. Algún día arrastraré la risa. Algún día cruzaré la esquina. Algún día compraré el cielo. Algún día sucumbirá el deseo. Algún día torturaré la ausencia. Algún día sacudiré al olivio. Algún día beberé despacio. Algún día quemaré el secreto. Algún día no escucharé tu grito, que todavía ruge en mi oído, y despierta ese río que todavía no descubro donde está ni como

detener, pero me perderé cien mil veces más antes que puedas encontrarme.

Formalismo: el formalismo es la rigurosa aplicación y observancia, en la enseñanza o en la indagación científica, del método recomendado por alguna escuela. También se trata, según detalla el diccionario de la real academia, de la tendencia a concebir las cosas como formas y no como esencias.

Formalismo: formulismo. Legalismo, burocratismo, formalidad

Formalidad: seriedad, sensatez, responsabilidad, escrupulosidad, rectitud, formal

Formal: cumplidor, sensato, serio, responsable, educado, juicioso, prudente, formado

Formado: constituido, integrado, comprendido, preparado, adiestrado.

Canción: “dark eyes” Itzhar Perlman



47

Guión técnico de la obra “Conmigo”

Sentada de espaldas secuencia 2 (secuencia cabello-violín)
Nací con un vestido y con las piernas cruzadas. Nací con tacones, caminando recto, con la cabeza levantada, sin poder correr mirando al piso. Nací escribiendo con la mano derecha, siempre poniendo un punto al final de la oración. Sonriendo ante un saludo y saludando a desconocidos, escuchando ruidos extraños que poco a poco creí ir entendiendo y repitiendo igual a como sonaban.

Formalismo: formulismo. Legalismo, burocratismo, formalidad

Formalidad: seriedad, sensatez, responsabilidad, escrupulosidad, rectitud, formal

Formal: cumplidor, sensato, serio, responsable, educado, juicioso, prudente, formado

Formado: constituido, integrado, comprendido, preparado, adiestrado.

Siempre ganaba los juegos, siempre todos me saludaban, siempre tenía que saber las respuestas. Felicitaciones para mis padres, felicitaciones a mis profesores, felicitaciones para todos gracias a mí. La niña más linda, más educada a la que todos querían, con

una vida llena de logros, llena de amor. Pero mientras más amor recibía, más me ahogaba en sus palabras, en sus abrazos, en sus besos, sentía algo en el pecho, que todavía siento, pero no sé qué es. Como tampoco logro entender porque si me amaban, me convirtieron en un parásito. Tenía doce años o más, y no sabía atarme los cordones de los zapatos, no sabía hacerme una trenza, no sabía coger un bus, no sabía ir a la tienda, no era nada y no sabía nada, pero todos me llenaban de amor y yo miraba por la ventana a esos seres extraños que si eran capaces de estar solos caminando y respirando. Me enseñaron a saludar, a vestir bien, a sonreír, a preguntar cómo está, y esperar una respuesta y a responder siempre que estoy bien, me enseñaron a pedir por favor. yo no quise escribir con la derecha ni comer con la derecha, me gustaba más mi otra mano, la derecha siempre se me cansaba mucho y dolía.

Escena 2

Canción : “Die cunst der Geräusche” Corale 1921 - Luigi Russolo

Secuencia cambio de escenografía



48

Guión técnico de la obra “Conmigo”

Bajo la cama había sido un lugar seguro hasta ese día, antes sus gritos no llegaban hasta ahí, pero no entiendo como ese domingo lograron llegar a través de ese largo pasillo que odiaba barrer. Llegaron uno a uno empujándome contra la pared que no podía atravesar, que llegué a odiar tanto como los malditos números que contaban cerrados los ojos de cara contra la pared manchada con dibujos que morían de a poco. Llegaron hasta mí, los gritos, y cuando me encontraron me arrastraron hasta tenerlos de frente, ante mi cabeza y mi mirada que no podían apuntar al suelo. No pude hacer nada contra ellos, parecía que no tenían fin y con cada uno, ese río que tengo dentro despertaba y soltaba sus aguas, pero eso nunca le importaba, ellos reían y yo lloraba, todos nos divertíamos, eso a ella le parecía, que jugar me hacía bien. El más alto cerró los ojos, apoyó su cabeza a la pared y comenzó a decir esos números, que mientras más altos eran más aumentaba mi rabia, llego a veinte y sentí que tenía que matarlo, pero salí corriendo, crucé el jardín, la calle, y seguía corriendo, el ochenta y cinco fue el último que oí, pero aun así seguí corriendo, creo que corrí por ocho años o más, sonriendo, siempre sonriendo. Me veían pasar y todos respondían a mi sonrisa, siempre tan feliz se decían.

Pero se decían muchas cosas... palabras, solo palabras al fin...

escuchar, entender, aprender, obedecer, saber, comer, pedir, sonreír, estar, sentar, asentar, hablar, sentir, intentar, mirar, levantar, perder, perderse, perdido, esconder, tener, quitar, jugar, llorar, buscar, arder oír....

Canción fuerte que no deje escuchar lo que dice: “Cabalgata de las Valquirias” Richard Wagner

Baja poco a poco el volumen de la música hasta que desaparece. Son tantas y creía entenderlas todas, hasta que las repites tantas veces que pierden el sentido, como cuando giras tantas veces y pierdes el equilibrio. ¡Pero como! Las palabras le dan sentido a la vida, el problema está en que nunca nadie sabe lo que significan, al menos nadie que yo conozca. Y hablan sin saber lo que dicen y los que escuchan entienden cosas inentendibles. Pero lo importante es siempre ser formales.

Escena 3

Secuencia cambio escenografía (arrastran los objetos)

Ella sentada bajo la gotera

Música: “shaking and trembling” Steve Reich

49

Guión técnico de la obra “Conmigo”

Mírele, mírele está sin zapatos, mírele salió a la calle, mírele no se ha peinado, mírele no ha saludado, mírele no quiere comer, mírele está gorda, mírele está llorando, mírele no se ha bañado, mírele está rodando en el piso, mírele se ha ensuciado la ropa, mírele no tiene reloj, mírele no se a puesto los aretes, mírele no come con la derecha, mírele no ha hecho los deberes, mírele no ayuda a nadie, mírele no quiere cocinar, mírele dice groserías, mírele no quiere jugar, mírele nunca dice nada, mírele no se lava las manos, mírele no sabe escribir, mírele hace gestos, mírele no se calla, mírele está gritando, mírele está enojada, mírele está hablando con ese, mírele no entra, mírele tiene las piernas abiertas, mírele tiene la falda muy corta, mírele está mirando, mírele no se levanta, mírele no se mueve...

Algún día dormiré tranquila... cuando abro los ojos vuelvo a morir...

Escena 4

Cambio escenografía: caja
Ella dentro de la caja: secuencia juego con sonido

Algún día me acostumbraré al dolor
Algún día perderé el miedo a no estar sola
Algún día le miraré de frete y les diré que.....

Silencio: 1´

Algún día....

Escena 5

Mientras sucede esta escena, se arregla, se pinta los labios, se peina, se pone un vestido...

Y claro es muy sencillo todo si haces lo que los otros te dicen y si lo prácticas todos los días, todas las horas desde que naces. Sencillo tener siempre una sonrisa, aprender a caminar con zapatos que te deforman los huesos, pantalones que te deforman la cadera, muy sencillo maquillarse, aprender a combinar los colores, elegir los aretes apropiados, pintarse las uñas, tan fácil elegir la crema para el rostro, para las manos, para el cuello, para las ojeras, para las arrugas, para los pies, para el cabello, para la resequedad de los codos, para aclarar las axilas, para broncear-



50

Guión técnico de la obra “Conmigo”

se las piernas, para desaparecer las manchas, para depilarse, para humectarse, para desmaquillarse, anti transpirantes, libres de grasa, con olor a cerezas que dure veinticuatro horas. Tan fácil obedecer a los mayores, tan fácil darles siempre la razón, tan fácil no equivocarse porque nunca se eligió nada, tan fácil acomodarse en lugar de intentar.

Y sobre todo siempre todo estará bien si se aprende a decir siempre gracias...

Todo está tan claro, bueno casi todo, solo una pregunta para la que no tengo respuesta, solo me pregunto si habrá alguien más a quién todo esto le esté jodiendo la vida.

Música: “ Scent of a Woman” Itzhar Perlman

Ella de frente al público se pone los zapatos y sale... regresa de nuevo frente al público se quita los zapatos, los deja donde antes, saca un pañuelo del bolso y se limpia los labios, deja el pañuelo sobre los zapatos..

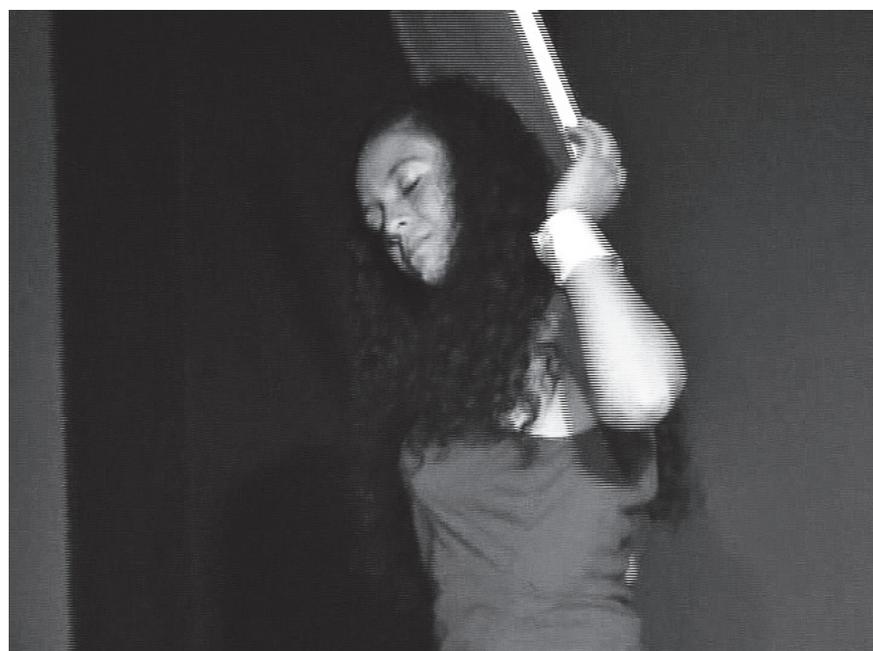
Sí... algún día
Sale corriendo

Voz en off: mírele, mírele está corriendo sin zapatos, mírele cruzó la calle, mírele no está sonriendo, mírele no ha saludado, mírele cruzó la esquina, mírele..... ya no le veo...

Apagón.

51

Fotos de video



Fotos de video

52

