

CBS

Colegio Bautista Shalom



Expresión Artística 2

Teatro 2

Segundo Básico

Segundo Bimestre

Contenidos

REPRESENTACIÓN TEATRAL

- ✓ IMPROVISACIÓN EN EL ESCENARIO.
- ✓ CLAVES PARA UNA BUENA ESCENA IMPROVISADA.
- ✓ LA PREMISA COMO SEMILLA PARA LA IMPROVISACIÓN.
- ✓ ESTRATEGIAS DE EXPRESIÓN.
 - EL DRAMA REAL.
 - EL RELATO, COMO FICCIÓN DEL DRAMA REAL.
 - EL TEATRO COMO FICCIÓN.
 - TRANSMISIÓN DEL TEATRO REAL.
- ✓ EL SUBTEXTO DRAMÁTICO, FUNDAMENTO DEL COMENTARIO DRAMÁTICO Y DE LA DRAMATIZACIÓN DE TEXTOS NO TEATRALES.
 - SUBTEXTO DRAMÁTICO Y CONFIGURACIÓN DEL LOCUTOR.
 - SUBTEXTO DRAMÁTICO Y CONFIGURACIÓN ESCÉNICA.

CARACTERIZAR PERSONAJES

ESTRUCTURA CORPORAL

- ✓ SEIS DIRECCIONES Y UN CENTRO.
- ✓ LA MÁSCARA DEL ACTOR.
- ✓ LA MÁSCARA NO PERMANENTE.
- ✓ LA MÁSCARA FIJA.

CAMPO SONORO

- ✓ TEATRO COREOGRÁFICO.

ACOMPAÑAMIENTO TEATRAL

- ✓ MÚSICA INCIDENTAL.
- ✓ LA VOZ Y EL SIGNO MUSICAL.
 - LOS COMPONENTES DE LA SEÑAL DE VOZ.
 - LA SEÑAL DE VOZ.
 - SONIDOS Y SILENCIOS.
 - MUSICALIZACIÓN EN EL TEATRO.

NOTA: conforme avances el tu aprendizaje tu catedrático(a) te indicará la actividad o ejercicio a realizar. Sigue sus instrucciones.

REPRESENTACIÓN TEATRAL

IMPROVISACIÓN EN EL ESCENARIO

Si entendemos la actuación como un juego de juegos donde el intérprete utiliza todos los medios a su alcance para recrear un personaje, impulsar un conflicto o desarrollar una situación establecida, una de las vías fundamentales para participar en ese complejo juego es, sin duda, la improvisación.

La vida es un ejercicio de improvisación y si el intérprete quiere ser capaz de transmitirla, desde un escenario o frente a una cámara, debe familiarizarse con los distintos elementos y fórmulas que confluyen en el código de la interpretación actoral. Porque la improvisación es el puente idóneo para llegar a la piel de ese personaje que debemos hacer nuestro, o para entender los elementos que integran y dan sentido a una secuencia o escena. Improvisar, incluso, para inventar lo que no se escribió o potenciar lo que llamamos la dramaturgia del actor: la capacidad que tiene un intérprete para crear más allá de las pautas que marca el guión.

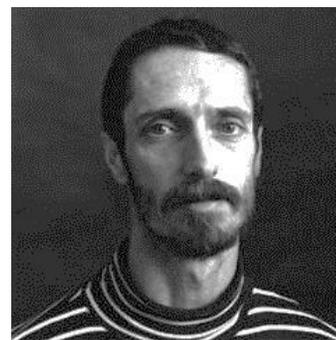


Improvisar en escena es poner los sentidos a su máximo potencial. Cada uno por separado y a su vez juntos, conforman un núcleo de posibilidades infinitas de desarrollo en la acción.

El oído, el tacto, el gusto, la vista y el olfato sobrepasan los límites cotidianos para generar una nueva instancia de conocimiento personal en el caso si es individual, o colectiva si es grupal. Se percibe una nueva sensibilidad en cada nueva improvisación, por ende cada improvisación es única en todas sus formas, colores y desarrollos.

La libertad se plantea como infinita, dependiendo solo de la relación que surge con otro si es que es grupal, o las condicionantes del momento como el entorno físico, mental y/o emocional del Improvisador.

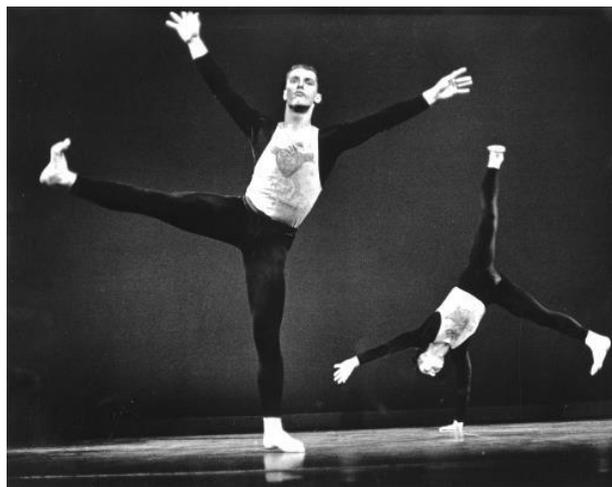
La música en ocasiones llega a formar parte de esta condicionante, pero como tal se incluye también como un referente de improvisación, creando intrínsecamente a la par con el bailarín o ejecutante.



Referente a los sentidos Steve Paxton iba más allá. Proponía un nuevo sexto sentido en el Contact Improvisación, el cual lo constituía el Ser; el estar presente en escena; apegado intrínsecamente a la realidad circundante.

Con el ánimo de realizar una mejor explicación del tema, podemos encontrar una similitud con la práctica del Yoga, tanto en sus aspectos físicos, mentales y/ o espirituales.

El Yoga en su estado también trabaja sobre un cuerpo físico y todos sus sentidos en concordancia, canalizando de tal forma las energías que el ser se transforma en uno solo, atento de una práctica personal y global en el sentido cósmico, abstraída en su desarrollo pero consiente al máximo de una entidad superior. En el caso de la improvisación en escena la entidad superior lo constituye el desarrollo de la misma, la cual es más importante que cualquier interpretación personal en cuanto a técnica formal de danza o ego del interprete, sino más bien lo que trasciende en una propuesta artística es el desarrollo y evolución general de la obra en su conjunto, y lo que se puede desprender de ella, con el supuesto además de que contamos con un receptor activo, e inclusive participe de una reinterpretación de lo sucedido.



El ser en escena entonces es único e irreplicable, al igual que la improvisación y su trascendencia acontecerá si se crea y trabaja con la verdad absoluta, es decir con la total conciencia y claridad de aquello.

CLAVES PARA UNA BUENA ESCENA IMPROVISADA

Una buena escena improvisada debería tener las mismas características narrativas que una buena escena guionizada: debe plantear un inicio, con la presentación de personajes; un nudo, en el que un conflicto se presenta; y un desenlace, en el que se resuelve la historia y finaliza la escena.

Los actores que intervienen en una escena improvisada deben:

1. **Asimilar** lo que sucede a su alrededor, entendiendo las intenciones de sus compañeros y reaccionando de manera acorde.
2. **Imaginar** para interiorizar lo que está ocurriendo y continuar hacia adelante añadiendo nuevas ideas.

Es importante mantener un equilibrio en la escena, y no añadir eventos o reacciones que resulten exuberantes o improbables dentro del contexto dado. También resulta clave aceptar las ideas que otros introducen en las escenas, y no tratar de desecharlas porque no nos convengan. Finalmente, la clave para una buena escena improvisada es la naturalidad, dejar camino a la espontaneidad cuando haya que reaccionar ante lo que sucede, y no pararse demasiado a pensar la respuesta perfecta.

LA PREMISA COMO SEMILLA PARA LA IMPROVISACIÓN

Para cualquier ejercicio de improvisación se necesita una premisa sobre la que construir el resto de la escena, aunque sea mínima. Estas premisas pueden ser:

1. **Personajes:** dos astronautas, un sacerdote, dos mafiosos rivales, una pareja divorciada, un equipo de fútbol al borde del descenso...
2. **Contextos:** un funeral, una boda, un viaje en barca, una selva amazónica, un interrogatorio...
3. **Ejemplos situacionales:** un espía se despierta tras horas inconsciente encerrado en un ataúd enterrado bajo tierra, un soldado se encuentra frente a una bomba que debe desactivar, una locutora de radio de noche recibe la llamada de un oyente desesperado...

ESTRATEGIAS DE EXPRESIÓN

EL DRAMA REAL

El término drama, derivado del griego *drao* -hacer-, significa sencillamente acción. En este sentido, y antes de minimizarse en su acepción literaria o espectacular, el drama se encuentra fuera, en el mundo. El mundo, y nuestras vidas en él, no es un *ergon*, es decir, una obra acabada, un ya hecho, sino una *dínamis*, un hacerse, un *fieri*. El hombre sólo toma parte en una porción muy reducida de este *fieri*, aunque, por ser el único ser pensante del mundo, es también el único que puede advertir el *fieri* (en este sentido lleva razón Protágoras el sentenciar que el hombre es la medida de todas las cosas).

El *fieri* lo conceptuamos como la acción (*actio*) mientras se está haciendo. Su tiempo es, por consiguiente, el presente, pero entendido como un presente progresivo en el que cabe un antes (*prius*) inmediato en el que situaríamos únicamente aquellas proposiciones ligadas a la acción por una solidaridad lógica: causal y temporal. A este *fieri*, equivalente del drama real, podemos darle un nombre. Un ejemplo: a esta misma sesión, que estamos realizando aquí y ahora, podemos darle el nombre de dramatización. Estamos, no lo dudemos, realizando un drama real.

A lo que precede, debemos añadir que, en el drama real humano, es muy difícil que la acción no se acompañe inseparable y consecuentemente con la palabra. Dicho de otro modo: la *actio* en su desarrollo, se acompaña del habla o decir (*dicere*). La mayoría de los dramas reales humanos son acciones en las que el obrar y el decir (aunque sólo sea interior) están presentes. Si en la acción concurren varios individuos, como es aquí el caso, el decir tenderá al diálogo. De ser realizada por uno solo, el decir tomaría forma de "monólogo", término que conviene poner entre comillas.

Para no alargarme innecesariamente, podemos resumir lo dicho, junto a nuevas constataciones, haciéndole al drama real las preguntas indicadas:

- a. **Qué estamos realizando:** una acción real, auténtica, in *fieri*, es decir, en presente progresivo.
- b. **Por quiénes:** por unos individuos-agentes.
- c. **Con qué y cómo:** con los elementos inherentes y necesarios a la acción, cuya lista es fácil construir en cada caso particular: nuestros objetos de trabajo, nuestro modo presente de vestir, nuestras

intervenciones orales, nuestro paralenguaje, los movimientos que estamos realizando, nuestros gestos, nuestras reacciones dérmicas o de otro tipo...).

- d. **Dónde:** en este concreto marco espacial, con las ventanas, puertas, mesas, iluminación, ruidos que vienen de fuera, murales, etc. Es decir, necesitamos este marco espacial, pues no somos espíritus que no ocupemos espacio.
- e. **Cuándo:** en este preciso momento preciso, pues tampoco somos espíritus que vivamos fuera del tiempo.

EL RELATO, COMO FICCIÓN DEL DRAMA REAL

Supongamos ahora que ya ha transcurrido un tiempo, desde la enseñanza-aprendizaje que hemos estado realizando en el aula. Este tiempo es de un mes... cada cual anda por su lado. Supongamos que queremos contar lo que fue esta clase, mientras bebemos un café con unos amigos; o que queramos reconstruirla por escrito. ¿Qué nos ocurrirá? Pues, sencillamente, que lo que fue una realidad se convierte en un epos o relato de esa realidad. El término griego epos es el equivalente del latino relato: etimológicamente lo que se vuelve a traer, lo que traemos de atrás, del momento de nuestra reunión. En definitiva, nuestra memoria nos aporta una historia pasada y nosotros, al contarla oralmente o al escribirla si llega el caso, la convertimos en un discurso.

¿Qué ocurriría en tal supuesta reunión en la que damos cuenta de esta clase? Algo muy simple:

- La acción verdadera ya no existe, el fieri queda sólo relatado en pasado;
- Las personas que estamos aquí no estamos en el relato, sólo seremos evocados en él. Incluso de volver a reunirnos todos dentro de un mes, no estaríamos en esta acción, estaríamos realizando otro drama.
- Lo mismo ocurrirá con nuestros lenguajes, paralenguajes, kinésica: quedarán alterados inevitablemente, incluso aunque queramos mimarlos con toda fidelidad. Suprimiremos (lo más normal es que suprimamos) o añadiremos algo a cuanto aquí estamos haciendo o diciendo.
- Este marco espacial, su decorado y amueblamiento, será suplantado, de serlo, por su descripción oral.

Sólo podremos decirlo, con las inevitables alteraciones de las que venimos hablando.

EL TEATRO COMO FICCIÓN

Frente al relato anterior, el teatro, o el espectáculo teatral, intenta la reproducción fiel del drama real. Aristóteles lo opone al epos (relato narrativo) en este sentido: mientras el epos cuenta la acción, el drama es la acción (de ahí que lo califique con el mismo término, drama, con el que ya se denominaba la acción real). Por ello, mientras el epos cuenta el pasado como pasado (con todas las limitaciones que tal ficción impone, como en nuestro ejemplo), el drama representa, en la doble acepción, complementaria, del término: muestra de nuevo, vuelve a hacer presente.

El siguiente esquema resume las diferencias hasta ahora vistas entre el drama real, el epos o relato narrativo y el teatro:

Drama real	Epos	Teatro
- acción verdadera, en fieri.	- acción contada, referida al pasado.	- representación, en presente.
- con personas reales, en diálogo real.	- con un narrador que, ocasionalmente, reconstruye los diálogos.	- con personajes en diálogo
- en un espacio real, con objetos reales, etc.	- con descripciones del espacio, de los objetos, etc.	- en un espacio, objetos... icónicamente reconstruido.

El esquema pone de manifiesto las diferencias con respecto al drama real entre las dos manifestaciones orales/literarias que dan cuenta de él, dejando patente la mayor aproximación y fidelidad del teatro para con el drama real. Frente al relato que suprime la acción, a sus agentes, sus diálogos, sus movimientos, y, lo que es más importante, el tiempo presente real de la acción, su fieri; el teatro pretende recuperar todos estos elementos en la representación. La oposición entre estas dos modalidades queda así patente.

Ahora bien, si nos detenemos en el contraste entre el drama real y el teatro observaremos que la ficción sigue acompañando a éste último.

En efecto:

- Los individuos, personas del drama real, se convierten en personajes, es decir, en roles que deben ser representados por actores. Ahora bien, el actor que representa a Julio César, por mucho que lo intentemos (vestuario, gestos, dicho, etc.) no será Julio César, que murió hace dos milenios. Tampoco lo será el personaje de Shakespeare. El Julio César teatral es una imagen, icono, del Julio César real, tan distante de él como distante es la acción real de la ficción teatral.
- Las acciones teatrales sólo pueden ser un remedo, imitación (ficción) incompleta e imperfecta de la acción real. El tiempo de la representación es igualmente un fingido presente progresivo (ya hemos dicho que nos separan dos milenios de la acción real).
- La palabra, los diálogos, por mucho que consultemos al propio Julio César (que ya operó una reducción de su propio drama real), serán igualmente una ficción. Lo mismo diríamos del resto de lenguajes.
- El marco espacial, será representado en el teatro esquemáticamente, siguiendo las tendencias escenográficas de cada momento, de modo inevitablemente icónico-ficcional. El decorado, incluso el más realista, podrá hacernos evocar, pero nunca presentará la Roma de César...

En conclusión. . .

Frente a la épica, donde todo queda expresado de modo lingüístico, el teatro echa mano de lo lingüístico y de lo icónico (incluyendo en este último cualquier figuración estática o cinética -gestos, movimiento, etc. que dan cuenta de la acción-); frente a la ficción épica, que sólo narra, el teatro pretende la reconstrucción del drama real, de modo que, ante un espectáculo, tengamos la ilusión de estar asistiendo a la auténtica acción real cuando, en verdad, sólo estamos asistiendo a una imitación del mismo. Como es sabido, ilusión viene del latín *illudere* (engañar), formado a su vez sobre *ludere* (jugar, juego dramático). Dicho esto, sí hemos de reconocer que el teatro, precisamente por volver a construir la acción del modo que queda detallado, nos acerca más al drama que el epos.

En el apartado siguiente volveremos sobre algunos tipos de teatro centrados precisamente en esta supresión de la ficción. Antes de pasar a ellos, advertimos que determinados teatros, el llamado precisamente **teatro épico** en particular, insistirá sobre el carácter ficticio de la representación.

TRANSMISIÓN DEL TEATRO REAL

De existir una representación que nos ubicase en el drama real, ésta se confundiría con dicho drama, por lo que, al perder su carácter ficticio, perdería con ello su carácter de re-presentación. La coronación de un rey *-por poner este ejemplo manido-* no es teatro si el rey es un rey de verdad y la coronación su verdadera coronación; pero sería teatro si el rey no fuera rey, es decir, si fuese sólo un personaje interpretado por un actor... Esta es la visión aristotélica. Pero ¿es preciso seguir estancados en Aristóteles? Esta es la cuestión, cuestionada por algunas propuestas dramáticas de nuestro siglo de las que nos ocuparemos brevemente.

- a. La forma que más se acerca a esta pretensión es, sin duda, la ceremonia y el teatro ceremonial. La ceremonia perenniza tanto la acción (ofrenda, súplica, sacrificio...) como los lenguajes de la misma. Los gestos, el vestuario, los objetos, las palabras ceremoniales insisten, mediante su fijación arcaica en ese presente original que pretenden perennizar, pese al paso del tiempo. Incluso, para ser totalmente consecuente, la ceremonia intenta perennizar al actor convirtiéndolo en oficiante, dotado de atributos atemporales. La ceremonia intenta pues abolir los espacios intermedios, el tiempo en definitiva, para presentar el actum en un presente perpetuo.
- b. Otro de los intentos por borrar la ficción vendría dado por el Teatro de la crueldad de Artaud. Frente al teatro épico de Brecht, en el que el principio del distanciamiento se constituye, entre otras consecuencias, en afirmador de la ficción, Artaud pretendería ese teatro, rayano en lo imposible, que intenta suprimir la re-presentación. El actor, en este teatro, más que re-crear icónicamente, deberá intentar crear su personaje, al punto de



«Artaud: '«el Teatro de la Crueldad se dirigirá al hombre total y no al hombre social sometido a leyes y deformado por preceptos y religiones...'»

desplazarlo para instalarse en su propia identidad. No deberá fingir, deberá vivir, crear sus lenguajes. Artaud se aproxima, en este sentido, al psicodrama.



"No aceptes lo habitual como cosa natural. Porque en tiempos de desorden, de confusión organizada, de humanidad deshumanizada, nada debe parecer natural. Nada debe parecer imposible de cambiar.

Bertolt Brecht



- c. El psicodrama, precisamente, en su más rigurosa acepción, se propone destruir la ficción. En el auténtico psicodrama (posiblemente sólo actualizable por el psicoanálisis real), el individuo aspira a la autocatarsis por la exposición de su propio drama personal. Su aproximación al drama real es evidente. A imitación de la auténtica experiencia psicodramática, el teatro ofrece espectáculos ante el público en los que el drama personal directamente transcrito o desfigurado por una fábula, exterioriza el conflicto de un dramaturgo o un actor.

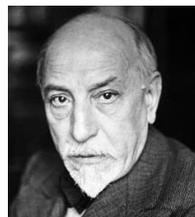
El psicodrama es una metodología que consiste en el uso del teatro como una herramienta psicoterapéutica. Este tipo de terapia es grupal y la obra debe ser escrita por el propio protagonista de la acción psicodramática.



El teatro mueve emociones, nos hace reflexionar, nos lleva a revivir escenas de nuestra propia vida.

- d. Pirandello, por su lado, pretende que el espectador, en un mismo espectáculo viva la ilusión de asistir a un drama real y no a una ficción teatral. Para ello, Pirandello echa mano de un procedimiento: introducir en la acción teatral, dejando claro que ésta es una acción teatral y descubriendo palmariamente su carácter ficticio, una nueva acción real. *Seis personajes en busca de autor* es el ejemplo más esquemático que podemos aducir.

El director y los actores que ensayan una obra, nos están desvelando, mediante este recurso del espectáculo-ensayo, el carácter ficticio del teatro: están trabajando sus papeles para dar con esos personajes que no son ellos. Por el contrario, la familia que irrumpe en el ensayo desde fuera de la escena, advertirá al director que frente a la ficción, que están ensayando en escena, ellos les presentarán su propio drama real, el de sus propias vidas. A partir de ahí, el público de la sala, dirigirá dos miradas a la escena: una hacia los actores del ensayo, cuyo carácter ficticio les parecerá evidente; otra hacia la familia, cuyo drama les parecerá real. En definitiva, Pirandello está jugando con dos tipos de re-presentación, creando para los segundos una muy eficaz ilusión de realidad. No obstante, estamos ante dos tipos de ficción, cuyas diferencias son sólo de grado, no de naturaleza. No es otro el planteamiento de Cervantes en



¿Y no quieres comprender que tu conciencia significa los demás dentro de ti?

(Luigi Pirandello)

su extraordinario Retablo de las maravillas. Cuando, al final de la obra, Chanfalla advierte: El suceso ha sido extraordinario; la virtud del Retablo se queda en su punto y mañana lo podremos mostrar al público, Cervantes echa mano del que conceptuaría como cinismo genial, en el sentido de querer engañarnos, haciéndonos creer que la representación de sus patrañas (ilusoria) ha tenido un efecto real en las reacciones de los notables del lugar.

El llamado teatro en el teatro se aproxima, por cuanto queda reseñado, a la modalidad que convendría llamar *ensayo teatral*.

Frente a los intentos anteriores, centrados básicamente, en la pretendida supresión de la ficción, podríamos abordar aquellos otros que, sin tener tal pretensión, sí pretenden dar cuenta fielmente de la realidad vivida. Los relatos "autobiográficos" pretenden dar cuenta de un drama real en el que el Sujeto de la realidad pasa a ser sujeto del discurso.

La fidelidad a este punto de partida real podría dar mucha luz sobre ciertas clasificaciones del arte, muchas veces miopes o prejuiciosas, sobre el realismo. Desde esta perspectiva, nadie niega el carácter realista de *Largo viaje del día hacia la noche*, de O'Neill, o de *Madame Bovary*, de Flaubert (*Madame Bovary soy yo*, que diría el novelista). Pero me parece un craso error tomar como exclusivos modelos de realismo el relato decimonónico o la dramaturgia americana o nórdica (Ibsen, Strindberg), y privar de tal privilegio a las llamadas escrituras simbolistas y surrealistas de carácter poético u onírico. ¿No son trasuntos del propio Beckett sus vagabundos de *Esperando a Godot*? ¿No es realista *El público*, de Lorca, *El gran ceremonial*, de Arrabal, o *Víctimas del deber*, de Ionesco? Por poco que volvamos a la reconstrucción de los auténticos dramas reales de estos autores, se advierte que sus obras están transmitiendo, de modo más profundo que los ejemplos precedentes, una visión real de sus vivencias, pese a -yo diría mejor gracias a- su discurso onírico, distorsionado e hiperbólico.

Y, cambiando de género, ¿no es dramáticamente realista la poesía lírica? Si nos detenemos en este género, observaremos que la escritura lírica hace coincidir el presente vivencial con el presente de la escritura. Por presentarse, las más de las veces, bajo un indefinido presente, bajo una manifiesta atemporalidad, la lírica consigue la actualización en sucesivos y distantes presentes de lectura, siempre y cuando el lector haga suyo el decir poético. Por otro lado, el transcriptor es el propio sujeto del drama real. En consecuencia, y en contra de lo que en un principio podría parecer, la poesía lírica está más próxima de la dramatización que el propio teatro.

La apropiación y vivenciación, por parte del escritor o del lector, puede conllevar la supresión de la ficción.

EL SUBTEXTO DRAMÁTICO, FUNDAMENTO DEL COMENTARIO DRAMÁTICO Y DE LA DRAMATIZACIÓN DE TEXTOS NO TEATRALES

1ª. Partiendo del concepto y elementos del drama real, entenderemos por dramatización cualquier actividad de la clase de lengua o de literatura en la que todos los alumnos sean agentes, o agentes y espectadores a un tiempo, siendo el profesor un agente más o, a lo máximo, un coordinador o guía que ayude a expresarse al alumno. Se trata de pasar de la clase épica (el profesor, el libro, habla o cuenta) a la clase dramática. Este tipo de clase puede superar la ficción teatral para convertirse en una acción real. Para ello es preciso primar el proceso por encima del resultado final. Dramatizar no es, pues, equivalente, de hacer teatro. En la dramatización propiamente dicha no hay espectadores en sentido estricto.

2ª. En segundo lugar, entendemos por dramatización el empleo de los lenguajes de la representación en la presentación de un hecho o de un texto en clase, justificados por el subtexto dramático del hecho o texto en cuestión.

SUBTEXTO DRAMÁTICO Y CONFIGURACIÓN DEL LOCUTOR

Es de todos sabido que un texto literario se compone de signos lingüísticos. Ahora bien, frente a los que ensalzan desmedidamente lo lingüístico o los que lo minimizan (remitimos al viejo debate entre los defensores de la imagen frente a la palabra o viceversa) la conclusión más aceptada es:

- Que lo lingüístico sólo parcialmente puede expresar la realidad (exterior o interior).
 - Que lo lingüístico sólo puede dar cuenta, de modo parcial, de lo que puede ser expresado por otros códigos.
- Decimos de modo parcial, pues si lo lingüístico expresara lo no lingüístico con igual fuerza expresiva que los otros códigos, éstos no harían ya falta. Pero este supuesto al código lingüístico a dejar de serlo.

De estos dos principios se deduce que un proceso de dramatización dirá más que la simple lectura, por cuanto puede compensar de hecho lo que el código lingüístico enunciaba. Ahora bien, un proceso de dramatización que quiera ser fiel al texto se fundará prioritariamente en el propio texto: en aquellos códigos no lingüísticos que el texto enuncia explícitamente de modo lingüístico o supone implícitamente en sus enunciados. A esta materia no lingüística, explícita o implícita en el texto, es a lo que damos el nombre de **subtexto dramático**.

Es elocuente, a este respecto, la anécdota de Felipe II, un profesor teatral viendo a un estudiante riendo y haciendo gestos con un libro en las manos del otro lado del Manzanares, sentenció: *o ese estudiante está loco o está leyendo El Quijote*. El lector, al contacto con el texto, incluso en una lectura individual, no puede dejar que su ser exprese una serie de alteraciones que conceptúo de dramáticas: ritos, contracciones, expresiones de extrañeza, de preocupación, de tristeza, de alegría; no puede impedir que su imaginación no recomponga el espacio, que imagine sus colores o sus ruidos; que se vea asaltado por percepciones en las que la sensación del tacto se mezcle con olores...

Lo que decimos de la lectura individualizada cobrará más relieve si oralizamos un texto para transmitirlo a los demás: será imposible que no hagamos gestos, que las manos no se muevan, que la voz no adquiera modulaciones diversas: cambios de timbre (para matizar distintos sentimientos, para marcar los diálogos...), de volumen, de tensión; que no subrayemos con ella aquello que nos parece oportuno subrayar; que no hagamos silencios elocuentes...

SUBTEXTO DRAMÁTICO Y CONFIGURACIÓN ESCÉNICA

Además de insistir sobre el lector, el texto lingüístico no cesa de remitirnos a lo extralingüístico. El signo lingüístico remite a un referente fuera de él. De no ser así, el lenguaje no serviría para comunicar y para comunicarnos.

Un texto no teatral será tanto más susceptible de un comentario dramático, y de una subsiguiente dramatización, cuanto más variados y de mayor entidad sean los rasgos dramáticos revelados por el análisis. Volveré sobre estos rasgos, aun a riesgo de caer en la reiteración. Al igual que en el teatro, en el texto no teatral, podemos encontrarnos con:

- La presencia de unos personajes insertos en una acción inscrita en un tiempo y en un espacio (la posibilidad de su dramatización dependerá de las dificultades inherentes a dicha acción para poder ser representada).
- Diálogos explícitos o implícitos susceptibles de ser explicitados. En los implícitos cabe anotar en primer lugar las palabras de los personajes aducidas por el discurso indirecto del Narrador; en segundo lugar aquellas informaciones que podrían ser dadas por los personajes, por pertenecerles realmente; finalmente, aquellas observaciones del Narrador que podrían ser dichas por los personajes.
- Modos explícitos de dicción aportados por el paralenguaje, lingüísticamente indicados en el texto. Modos implícitos (los deducibles por la situación de habla: no se expresará igual un personaje al que acaban de comunicarle una noticia triste que él le comunican otra agradable, por poner sólo este ejemplo).
- Indicaciones de tipo kinésico, dérmico, etc.
- Anotación o descripción de elementos concomitantes: luz, música, ruidos, etc.

El trabajo de la dramatización estará en la conversión de una parte del texto lingüístico en su figuración icónico-cinética, o en la conservación de aquella parte lingüística que puede ser asumida por los diálogos. Es evidente que unos textos serán más dramatizables que otros, según el mayor o menor número y volumen de los indicadores escénicos que contenga.

Por paradójima que pueda parecernos en un principio, y con las excepciones que quepa salvar, el contraste entre los textos teatrales y los no teatrales, nos lleva a la siguiente conclusión: el texto teatral es mucho más pobre en lenguajes dramáticos no verbales que el texto no teatral. Me preguntaréis cómo es esto posible. Os responderé que no sólo es posible sino incluso muy justificable.

Estas serían las razones:

- a)** Por su origen. El relato surge de un drama (realidad o historia). Es lógico que conserve restos del drama, por mucho interés que se ponga en suprimirlos. Es más, al no estar destinado a la representación, se verá forzado a especificar el paralenguaje y demás lenguajes escénicos que el texto teatral puede dejar implícitos.

- b) Por su código. Al ser éste exclusivamente lingüístico, deberá dejar constancia en la escritura de cuanto en teatro puede venir expresado de modo paralingüístico, kinésico o icónico. De ahí que se verá forzado a ser, en este punto, mucho más abundante en indicaciones dramáticas que el propio teatro.
- c) Por su destino. En muchos casos, y precisamente por no tener un destino teatral, la presencia inconsciente del lector en el acto de la escritura, hará que el transcriptor detalle multitud de circunstancias específicas que ayuden al lector en su seguimiento de la acción o de la caracterización de los personajes.

¿Qué conclusiones didácticas podemos sacar de todo esto? Sería la primera que nuestra comunicación en clase será tanto más afectiva y efectiva cuanto mejor sepamos usar e incitar a usar los signos dramáticos del texto. Nosotros seremos los primeros en beneficiarnos de cualquier modificación en este sentido. Nuestras clases ganarán en calidad y en vida, convirtiéndolas en experiencias difícilmente olvidables.

CARACTERIZAR PERSONAJES

Una de las cosas más importante que debemos hacer a la hora de escribir nuestros relatos o novelas, es aprender a caracterizar personajes. Sobre todo en la novela, esto se convierte en algo fundamental para el éxito de nuestro proyecto. El personaje es el motor de la acción, el que nos arrastra a seguir leyendo un capítulo tras otro, por eso es tan importante que el lector se identifique con él, y para ello tenemos que acercarnos mucho a él, conocerlo casi como a nosotros mismos.

Algo a tener muy en cuenta a la hora de caracterizar los personajes es el habla y el lenguaje que utiliza para expresarse. El habla de un personaje no solamente queda patente en los diálogos, no debemos olvidarnos del narrador, especialmente si se trata de un narrador que habla primera persona, ya sea un narrador protagonista o testigo.

Según Karl Bühler, en su Teoría del Lenguaje, se pueden distinguir tres funciones fonológicas del lenguaje, que seguramente hayamos oído nombrar en alguna clase de Lengua y Literatura:



1. Función representativa: se refiere a los fonemas en cuanto a elementos del sistema lingüístico. Los fonemas del lenguaje nos informan principalmente del idioma en que habla el interlocutor, pero también puede darnos más información como la localización geográfica del habla, por ejemplo, **si la persona tiene un determinado acento**.
2. Función apelativa: se refiere a las variantes fonemáticas que **se articulan con vistas a impresionar al receptor**. Por ejemplo, si habla en susurros o gritando, o también la entonación de la oración, que nos indica si la frase es informativa, interrogativa o exclamativa.
3. Función expresiva: se refiere a las variantes fonemáticas consecutivas del comportamiento del sujeto hablante. Esta función se refiere a **la información que nos proporciona el lenguaje y el habla del propio sujeto en un determinado momento**, por ejemplo, si está resfriado queda reflejado en su manera de hablar. O si está diciendo un frase de forma irónica, o si está imitando a alguien, por ejemplo, notaremos que cambia y fuerza un determinado timbre de voz que no es el suyo natural.

Podemos obtener mucha información de los personajes estudiando cómo hablan y cómo se expresan. Charles Bally, lingüista suizo, estudió principalmente la función expresiva del lenguaje. Según él, de este pueden obtenerse seis clases de datos:

- **El tono.** Normalmente se distinguen tres tonos principales en el habla de una persona: sencillo o coloquial (cuando hablamos con un amigo o con nuestra pareja), medio (el que utilizamos normalmente en la oficina o el trabajo) y solemne (para un discurso o brindis, o en alguna conferencia de cierto nivel).
- **La época.** La lengua, como no se cansa de recordarnos la RAE, no es algo inmutable, sino que se adapta a la evolución del habla de los parlantes de una lengua. No hay más que leer algún fragmento de *El Quijote* para darnos cuenta. El lenguaje nos proporciona información de la época en la trascurren las historias tanto por su construcción gramatical, como por el tipo de palabras empleadas para dar la información. Los medios de comunicación actual, como la televisión, a menudo introducen terminología que acaba pasando a los oyentes. Además los avances tecnológicos, internet y telefonía móvil, crean nuevas formas de expresión y nuevos lenguajes.



- **La clase social.** El estatus social de una persona también queda reflejado en su forma de hablar. De hecho, muchas veces es precisamente por el habla, como la percibimos. Oímos muchas veces decir “este es un pijo”, o “es una choni”. Aunque en ambos casos también se caracterizan por la forma de vestir, es el habla lo que claramente les diferencia. Podemos intercambiarles la ropa, pero difícilmente, lograrán engañarnos cuando hablan la boca.
- **Los grupos sociales.** Determinados colectivos o grupos también tienen una determinada forma de expresarse. Cualquiera que haya leído alguna vez una demanda o sentencia judicial, puede entender de lo que estoy hablando. El lenguaje administrativo y el médico, son otros ejemplos. También nos informan de los grupos sociales a los que pertenecen las **jergas**, lenguaje propio de determinados colectivos, a menudo, unido también a una determinada clase social (*¿Qué pasa, hermano?, Oye, tronco; O sea, ¿qué me estás diciendo?*).
- **Regiones.** Dentro de un mismo idioma, existen particularidades que dependen de la localización geográfica del que habla. Es lo que todos entendemos por variedades dialectales. Esto se da en prácticamente todas las lenguas.
- **Biología.** El lenguaje también depende de nuestras características físicas y psicológicas. Un hombre habla en un tono normalmente más grave que una mujer, pero no solo, esto, también suele expresarse de una determinada manera. Es decir, que en parte se debe a razones educativas, pero no es la única razón. La psicología de ambos es distinta, tienen necesidades a la hora de dialogar distintas y eso queda reflejado en su forma de expresarse. *Los hombres tienden a no reflejar sus emociones, suelen ser más directos, emplean una entonación más plana, y tienden a hablar de cosas tangibles y concretas. El habla de las mujeres es en cambio más emocional, enfatizan más unas cosas que otras, y suelen tener un ritmo más acelerado.* Los temas que escogen unos y otros a la hora de hablar tampoco son los mismos. Otro ejemplo, de particularidades biológicas, lo tendríamos en el habla infantil, o en el habla de los adolescentes.

Como puedes observar, son muchas las cosas que debes tener en cuenta a la hora de caracterizar personajes. Por eso, quizá conviene que, antes de escribir sobre un personaje, te sientes con él en el sofá para charlar un rato.

ESTRUCTURA CORPORAL

SEIS DIRECCIONES Y UN CENTRO

El cuerpo humano tiene una parte anterior, una posterior y dos laterales; por encima se halla el cielo y, bajo sus pies, la tierra.

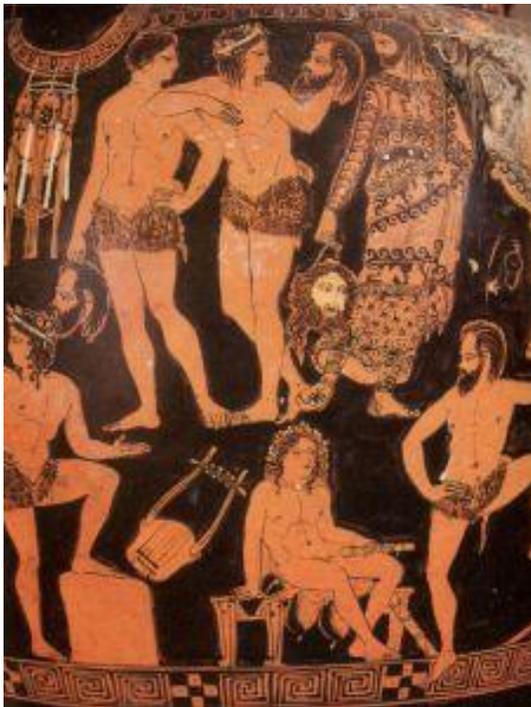
El cuerpo ocupa el centro de este conjunto de seis direcciones. En efecto, esas seis direcciones condicionan nuestra relación con el mundo en el que cada uno de nosotros es su propio centro móvil. Condicionan nuestra percepción de la arquitectura, como encontramos y ocupamos lugares, como nos relacionamos con otros lugares e intervienen en el proyecto proporcionando una matriz. Una manera en que puede relacionarse la arquitectura con esas “seis direcciones y un centro” es mediante la evocación de la resonancia entre el recinto y su ocupante, convirtiéndolo en un lugar que responda a (o tenga algún tipo de relación con). Cada una de las seis direcciones. Una celda ordinaria, con sus cuatro paredes, su techo y su suelo, responde que nuestras seis direcciones concuerden puntualmente o se interrelacionen de manera informal con las de la habitación. Mediante sus seis lados, un lugar (una habitación, un edificio, jardín) puede establecer una estructura ortogonal bi o tridimensional, cuyo poder radica en provocar en nosotros un sentimiento de relación. Al relacionarnos con un lugar que tiene una parte anterior (un frente), una posterior (una espalda), dos laterales (una derecha y una izquierda), una parte superior (una arriba) y otra que se apoya en el suelo (un abajo), sentimos que, de alguna manera, nos relacionamos con algo que es como nosotros mismos y que esta, por ello, hecho a nuestra imagen y semejanza, y al que podemos referir nuestro propio sistema de “seis direcciones y un centro”.

La concordancia entre los dos conjuntos entre los dos conjuntos de “ejes” y “centros” puede ser un poderoso elemento identificador del lugar, en especial cuando la arquitectura establece un centro que la persona o la representación de un dios en forma humana, o un objeto significativo puede ocupar. Es entonces frecuente que denomine una de las seis direcciones, que, generalmente, es la frontal: como en el caso de una garita de centinela, que permite al soldado la visión hacia delante, al tiempo que se protege de ataques del enemigo por los flancos y por la retaguardia, de la lluvia y del sol, por arriba, y del frío y de la humedad del terreno, por abajo. En el cuerpo humano, esas seis direcciones son evidentes, y el diseño de los espacios puede remitir a ellas. Asimismo, las seis direcciones están, también presentes en las condiciones en que viven las criaturas sobre la tierra. El cielo está arriba y la tierra abajo, pero cada una de las cuatro direcciones horizontales tiene sus propias características. Las obras de arquitectura pueden ser orientadas con relación a los ejes terrestres, así como también respecto a los propios de la forma antropomórfica. De esta manera, la geometría de los edificios hace intermediaria entre los seres humanos y su situación en el mundo. Todo edificio de cuatro lados tiene una cara que recibe los rayos del sol por la mañana,

otra por la tarde; igualmente, posee un cuarto lado que recibe al medio día y otra por la tarde; igualmente, posee un cuarto lado que recibe poco o nada de sol. Esas cuatro direcciones horizontales influyen en el diseño ambiental de los edificios, pero ambiente vincula la arquitectura al sistema de ejes que cubre la superficie de la tierra (bajo la forma de una retícula de paralelos y medianos que, definen las posiciones de cualquier punto de globo). Según la orientación que adopte respecto a los puntos cardinales, las fachadas de un edificio tienen un carácter diferente que, varía a lo largo del día según la rotación de la tierra alrededor de su eje, estableciendo un vínculo entre ambos. Pero ese edificio también puede ser significativo desde otro punto de vista; porque si consideramos que sus seis direcciones han de ser congruentes con las de la tierra (sus cuatro caras se orientan a cada una de las cuatro direcciones terrestres indicadas por el recorrido del sol, y su verticalidad se alinea con el eje de gravedad que lo une con el centro de la tierra), entonces puede afirmarse que el propio edificio identifica un centro, un lugar significativo que reúne en sí mismo las seis direcciones de la tierra, y que proporciona un centro el que la superficie de la tierra carece. Por consiguiente, desde este punto de vista, la geometría de "las seis direcciones y un centro" puede ser considerada como intrínseca en tres niveles de existencia: en nosotros mismos, como seres humanos; en la naturaleza original del mundo en el que vivimos; y en los lugares que creamos a través de la arquitectura, que median entre nosotros mismos y el mundo. Las seis direcciones y un centro, son una parte integrante de la arquitectura y como tal, sensible a las actitudes de aceptación y control.

LA MÁSCARA DEL ACTOR

Llamamos máscara del actor a los significados que transmiten su cara y su figura.



En principio podríamos pensar que no son elementos culturales ni resultados de procesos de comunicación, como la moda o el arreglo externo (vestido, peinado, etc.) sino que tienen carácter natural o biológico. Altura, complexión, rasgos faciales, etc., no son convenciones culturales, sino hechos naturales.

← Actores griegos con sus máscaras

En este sentido, los signos que se pueden interpretar son limitados: edad, sexo, raza, salud, etc. Las posibilidades de asimilar rasgos físicos con carácter y disposiciones o actitudes dieron lugar a una ciencia, hoy en día desprestigiada como tal, que es la fisiognomía. Estos estudios trataban de clasificar a los seres humanos desde el punto de vista de su forma física, su complexión y sus rasgos faciales, en una serie de tipos, atribuyendo determinados rasgos y formas a unos caracteres psicológicos concretos.

Es cierto que estos estudios no tienen hoy en día ningún valor científico, pero sí nos hablan de un repertorio de estereotipos sociales propios de nuestra cultura, nacidos de ella misma y que al mismo tiempo la sustentan. Son estereotipos de valoración; establecen jerarquías sociales entre grupos determinados. En nuestra actual cultura, por ejemplo, la delgadez, la piel bronceada o la ausencia de arrugas, se valoran como signo de salud, de deportividad, de juventud, de estatus social, algo que confiere prestigio. Los miembros de la sociedad tratarán de acercarse a esos tipos de prestigio mediante el arreglo externo de su cara y de su cuerpo, con lo cual dejan de ser fenómenos naturales. Cambios pasajeros y reversibles se logran mediante el maquillaje; cambios permanentes o semi-permanentes se logran mediante dietas y ejercicio, tatuajes, mutilaciones y cirugía plástica. Así podemos decir que no son circunstancias naturales solamente, sino que actúan, como las ropas y los arreglos externos, en la comunicación social. Rostro y figura se valoran como signos de la posición social y la identidad.

LA MÁSCARA NO PERMANENTE

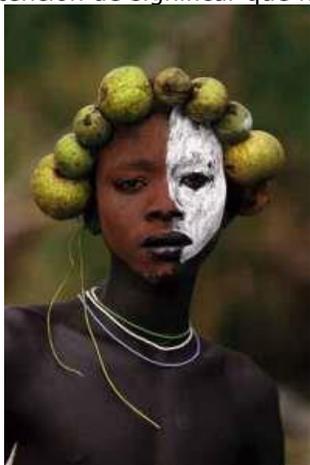
A la vista de lo anterior, podemos definir ahora la máscara del actor (rostro y figura) como un elemento que denota el rostro y la figura del personaje, que indica los valores físicos que la cultura de su entorno le atribuye.

Se interpreta esta máscara creada mediante recursos externos como:

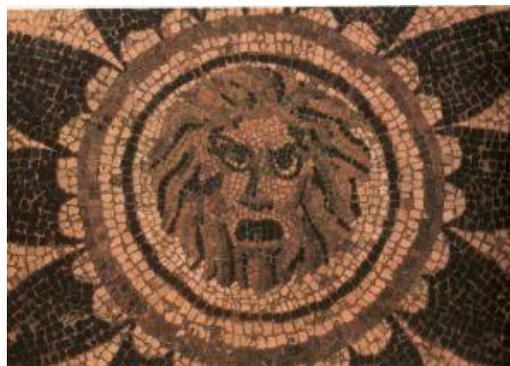
- Signo de edad, sexo, raza, etc.
- Posición social, según los estereotipos culturales de su entorno.

- **Carácter**, según también esos mismos estereotipos.

Como máscara puede actuar también el aspecto natural del actor, por ajustarse al arquetipo cultural del personaje. Los rasgos asumidos por el actor pueden también contradecir los estereotipos, que entonces obran por antítesis, precisamente con la intención de significar que no tienen por qué funcionar esos estereotipos.



Tribus del Omo Fotografía de Hans Silvester.



Máscara trágica en un mosaico.

Junto a la máscara de los estereotipos sociales, el teatro ha creado en determinadas culturas su propio código de máscara, sólo válido para el ámbito teatral. Esto ocurre, por ejemplo, en parte del teatro oriental, en el que por medio del maquillaje, con su código especial de líneas y colores, se indica la identidad del personaje, ejemplo de lo cual son los actores de la Ópera de Pekín. Ese código especial es específicamente teatral y lo pueden interpretar solamente los que conozcan las convenciones teatrales, no los que conozcan sólo el entorno cultural y sus estereotipos sociales.

La máscara teatral puede remitir también a otros códigos culturales, por ejemplo, a un contexto histórico o a un código mítico, de personajes fantásticos o simbólicos. Los interpretamos en función del conocimiento del entorno cultural. Un ejemplo sería la caracterización de la muerte o el diablo.

LA MÁSCARA FIJA



Se ha empleado y se emplea en muchas culturas, siempre limitada a unas situaciones determinadas: fiestas (por ejemplo, el carnaval), ritos religiosos, ejecuciones (el verdugo y a veces el reo se cubren la cara), y en la comisión de delitos (para eludir la responsabilidad).

La máscara fija se interpreta en relación al rostro humano. Indica siempre que debe entenderse como otro rostro superpuesto al humano. Puede significar un ser humano o no humano (un dios, un espíritu) y su función es transformar al que la lleva en alguien distinto por completo.

← Actor de teatro No con máscara.

La máscara de maquillaje (cara pintada o tatuada) indica identidad de la persona según una organización social, mientras que la máscara fija anula esa identidad y hace aparecer al portador como alguien que no pertenece a esa sociedad. El portador de máscara no actúa como él mismo, sino en nombre de otro al que representa la máscara.

En rituales religiosos es indiferente quién se oculte tras la máscara, puesto que para el espectador se trata del dios, del espíritu, el animal o el antepasado. En el caso de la máscara para la comisión de un delito o una transgresión, el portador quiere desaparecer tras la ella para eludir sus responsabilidades. La máscara convierte a su portador en ambos casos en un ser anónimo.

Arlequín. →



En este sentido, parece ser el proceso teatral por excelencia, pues quien porta una máscara oculta por completo su identidad, se anula, pasa por el ser al que representa la máscara, y no desea ser identificado como sujeto real y social. Es por tanto uno de los primeros y más antiguos signos teatrales.

Las formas teatrales que utilizan tradicionalmente máscaras fijas tienen su origen en el culto religioso; la máscara permanece después de que haya desaparecido el culto. Tal ocurrió en el teatro griego y ocurre aún en el No japonés.

Mediante la máscara de maquillaje se puede crear una personalidad individual muy particular, mientras que la máscara fija sólo puede identificar a un tipo. Son específicas de formas teatrales muy convencionalizadas. La máscara, además, contribuye a asegurar la continuidad de una tradición teatral.

Otra importante característica de las máscara fija es su invariabilidad; el que porta una máscara renuncia a los signos mímicos. Por esa razón, tendrá que recurrir a expresiones de movimientos corporales y gesticulación. También esos movimientos y gestos pueden estar tipificados, como ocurría, por ejemplo, en la comedia dell'arte con los movimientos de Arlequín, siempre muy cercanos a la danza.

CAMPO SONORO

Partimos de considerar el campo sonoro teatral como un objeto históricamente relegado dentro de los estudios teatrales, es decir, sin la suficiente tradición ni inscripción como cuerpo disciplinar.

Ni el teatrista ni el crítico han contado con las herramientas conceptuales suficientes a su servicio para el abordaje y el análisis de los sonoro/musical-escénico, lo que tiene su correlato en la ambigüedad respecto de la categorización de las incumbencias o de la terminología utilizada en el discurso social y técnico en este campo, a la hora de emprender un análisis teórico o crítico.



El concepto campo sonoro teatral supone una doble acepción: remite, por un lado, al campo de estudios dentro de la teatrología en donde se inscribe y pretende validarse, y por otro, a la imagen esceno-acústica que fabrica el universo sonoro de una obra.

Es decir, hace referencia:

- a) Desde el punto de vista epistemológico, a la identificación de un espacio del saber acerca de lo sonoro/musical como incumbencia en el contexto de las diferentes áreas disciplinares que integran los estudios sobre la puesta en escena;
- b) Desde el punto de vista significativo y comunicativo, a la imagen que construyen los hechos sonoros actualizados en el contexto de enunciación escénica. La validación del espacio sonoro como medio escénico.

La historia del teatro da cuenta que, según las épocas, se sobrevaloró algún elemento de la puesta en escena por sobre los demás.

Hubo que esperar a los estudios semióticos teatrales a partir de la década del '30 del siglo XX, quienes por fin aportaron, entre otras cosas, la idea de equiprobabilidad respecto del uso de los diferentes sistemas de códigos escénicos, en contraposición, por ejemplo, con el concepto jerárquico aristotélico.

Pero, en el último cuarto del siglo XX, el progresivo desinterés por la semiótica estructural y la posterior tendencia a considerar al texto escénico como globalidad, exhumó y revalorizó.

1. **La escena contemporánea y el espacio sonoro.** Estando ya en el SXXI, es quizás hora de ampliar la paleta de posibilidades escénicas. El espacio en el sonido, el uso de sensores a los gestos del artista en escena, las obras telecompañadas entre zonas quizás a miles de kilómetros físicos entre sí gracias a Internet, son algunos de los signos de los tiempos artísticos que estamos transitando.

Ya estamos viendo hace varios años la implementación de dispositivos escénicos sencillos y accesibles que miden diferentes magnitudes físicas transformándolos en datos de computadora. Estos son llamados "sensores" y los hay de movimiento, de tacto, de distancia, por nombrar algunos, que transforman los

gestos de actores, performers y bailarines en paradigmas audiovisuales: Un actor puede disparar sonidos, imágenes y-o videos cuando lo desee sin la presión de un CD o DVD fijos. Un bailarín puede variar la música solamente haciendo lo que sabe: danzar, pues una cámara va siguiendo, midiendo y transformando sus movimientos en acciones sonoras de diversos modos según el detalle de cada posición espacial que ocupe y de cada movimiento que haga... un performer puede encender, cambiar de colores o intensidad las luces con cada pisada o salto, por nombrar algunas de las tantas posibilidades frescas que ofrecen estos medios.

Esto permite potentes enriquecimientos poéticos y técnicos, nuevas dimensiones, nuevos acercamientos multidisciplinarios e incluso replanteamientos en el rol de actor, de músico, de animador multimedial, en lo que es el uso de la escena contemporánea.

Acompañando esta tónica de pensar la escena en este tiempo-espacio contemporáneo y globalizado que nos toca vivir, considerar la dimensión "espacio" en el sonido puede, sin dudas, ofrecer nuevos y hermosos desafíos a todos los que de algún modo están ligados a las artes escénicas.

Quando hablamos de espacio sonoro, nos referimos principalmente al espacio tridimensional, físico, que desde siempre fue considerado y cuidado en todas las áreas artísticas de la escena, pero que con el sonido se consideró algo así como un accidente, un imponderable, una dimensión rígida y desintegrada con la cual no era posible pensar estéticamente dentro de una obra escénica.

Ya somos testigos hace décadas de la irrupción del sonido tridimensional en los cines y posteriormente en los DVDs caseros por medio de los equipos de audio de 6 parlantes llamados comúnmente "Home Theater".

El sonido desde entonces ha logrado un salto muy grande en cuanto a realismo e inmersión en las películas y conciertos grabados. Pero creemos que, aparte del uso documental-hiper realista del sonido más impresionante que se logró con el sonido tridimensional (por ejemplo, sonidos de aviones provenientes desde atrás en una escena de guerra), queda aún un universo por explorar en cuanto a recursos poético-estéticos del sonido, que pueden complementarse e integrarse de muchas maneras con las demás disciplinas que conforman la escena, y que son ya de por sí espaciales como ser el escenario mismo, los actores, performers o bailarines, la escenografía, el vestuario y la iluminación. El avance tecnológico y su popularización, así como la evolución natural del concepto de escena implica sin dudas replantear este rol, que hoy día es un aspecto más del sonido, tan importante como los demás, a la espera de ser aprovechado por artistas y técnicos conscientes del concepto real de lo que es lo contemporáneo hoy en día siglo XXI. Considerar el espacio sonoro puede abrirnos nuevas alternativas en la interacción con la escena. Además de generar planos y profundidades, ganamos una dimensión compositiva con la cual trabajar e integrar tanto técnica como poéticamente este parámetro del sonido con los de los demás medios participantes desde nuevas perspectivas.

2. Espacio virtual y espacio real. Hablar de espacio en sonido y música implica considerar un espacio real y uno virtual:

El espacio real es el espacio físico a utilizarse en la performance: sala (de concierto, teatro, recintos varios) y ubicación de parlantes y objetos con posibilidades sonoras (mecánicos o electrónicos), con condiciones acústicas finales que también son el resultado de tipo, tamaño y cantidad de paredes, sillas, cortinas, público presente y ruidos externos. El espacio virtual es el ideal en ubicación emisor-receptor y silencioso, con auriculares y-o parlantes a distancias óptimas. Este suele ser el espacio de composición del músico-diseñador sonoro, donde realiza pruebas espaciales con los sonidos desde sus instrumentos y computadora, que son reproducidos a través de su sistema de sonido.

Es necesario tener en cuenta que al pasar de un espacio virtual desde un software a un espacio real, los resultados pueden variar considerablemente, por lo que sería necesario que estemos presentes allí en el espacio físico donde el sonido será parte de la escena, para realizar todas las pruebas y todos los ajustes necesarios hasta lograr los mejores resultados posibles con los medios de los que dispongamos para la obra.

Por supuesto sería ideal para el equipo de trabajo que el espacio virtual y el real sean el mismo. Es decir, realizar las pruebas iniciales y la concepción misma de un espectáculo en el mismo sitio donde éste será presentado. Pero sabemos que en la práctica este caso no es el más común, que sólo correspondería a compañías estables con equipo de trabajo multidisciplinario completo y que cuenten con su propio espacio escénico de ensayo, producción y presentaciones. Respecto entonces a este espacio real, lograr que una audiencia de teatro perciba los sonidos desde por ejemplo seis parlantes que la rodean, con una sensación

espacial acorde y lo más pareja posible para todos, requiere una cuidada ubicación de las cajas acústicas y de las butacas, así como de ciertas calibraciones técnicas en el software de sonido.

La bibliografía, Internet, el software actual al respecto y la experimentación que cuando es posible muchos venimos llevando en diversos espectáculos y expresiones multimediales, hacen que esta tarea no sea ya una misión imposible. Muchos de los compositores, sonidistas y diseñadores sonoros para la escena de la actualidad, sobre todo aquellos con curiosidad natural por expandirse, ya dominan estos aspectos, por lo cual un trabajo en equipo armónico y complementado es lo necesario para aprovechar y disfrutar de este aspecto del sonido en las obras escénicas

3. Lo técnico y lo poético en el espacio sonoro. La dimensión espacio en música cubre también estos dos aspectos en cuanto a su concepción:

Uno técnico, que como dijimos en el punto anterior, implica conocer las herramientas contemporáneas de software y la aplicación práctica de equipos sonoros de especialización en escena, así como criterios de ubicación de cajas acústicas y distancias emisor-receptor para hacer que la especialización funcione en escena. Es decir, que la relación entre el espacio virtual (de pruebas y maduración) con el espacio real donde todo esto se llevará a cabo, sea lo más congruente posible. Respecto al software, podemos decir que la popularización de estas herramientas, sobre todo a partir del sonido surround para home-theater en los DVD, hizo que los precios se acomoden a nuestro favor considerablemente. También es bueno saber que el software libre y colaborativo también ha llegado a esta área, así como foros de discusión para cuando surjan problemas o se necesite asesoramiento en algún tema puntual.

El otro aspecto es el imaginativo, el poético, donde entran en juego principalmente el compositor, el diseñador sonoro y el director, que se hacen cargo de este parámetro de manera artística y se ocupan así de su integración en la obra. Las carreras contemporáneas de composición y diseño sonoro, sobre todo aquellas que no se quedan en el tiempo y que tienen conciencia de época, ya abarcan materias respecto a la especialización del sonido, por lo cual a medida que algunos de los cursantes van interesándose por las artes escénicas, la oferta de artistas del sonido con dominio del espacio sonoro crece a la par.

4. Parámetros del espacio sonoro. Las variables elementales que operan sobre la percepción del espacio sonoro son tres:

El volumen o intensidad: Más fuerte cuanto más cerca nuestro el sonido. Tan simple como comprender que si una fuente sonora emite siempre a una misma intensidad, al estar más cerca nuestro se escuchará más fuerte que cuando está más lejos. Por ejemplo pensemos en un parlante de un equipo de música funcionando y respecto al cual variamos nuestra posición espacial. Este comportamiento es de fácil aplicación en emulación por computadora haciendo lo que se llama una automatización del volumen. Esto consiste en crear una línea de variación del parámetro a lo largo del tiempo, que se cumplirá en el momento de reproducir el sonido.

La ubicación en el campo estereo o paneo izquierdadera (hoy ampliable a más zonas espaciales con el sonido surround). Implica entender que nuestros dos oídos son tomados independientemente por nuestro cerebro para decodificar la vibración en sensación sonora. Si bien el sonido siempre llega a ambos oídos, las pequeñas diferencias de tiempo entre que llega a un oído y a otro (distancia interaural), sumado a las resonancias anatómicas a nivel craneal, hacen que podamos percibir la zona de emisión sonora, siendo esta percepción más fiel para sonidos de registro medio y agudo.

La reverberación y los ecos. La influencia del recinto en el sonido a causa de los rebotes de las vibraciones sobre su superficie: más notoria cuanto más lejos nuestro se ubica la fuente de sonido y más grande es la sala. Sin entrar en tecnicismos, podemos afirmar que en distancias cortas de rebotes percibimos una extensión del sonido, que se llama reverberación, y en distancias largas, donde podemos diferenciar el original del rebote, llamamos eco al resultado percibido. Tenemos atenuados estos efectos bajo condiciones de presencia de superficies blandas e irregulares como ser cortinas, personas, sillones y similares, que absorben las vibraciones "apagando" los rebotes. Por otro lado, al aire libre, al no tener superficies regulares y duras de reflexión, prácticamente no tenemos reverberación ni ecos. Aunque es curioso en algunos parques escuchar rebotes si es que están rodeados de edificaciones, lo mismo que en zonas montañosas donde incluso podemos percibir múltiples rebotes debido a las distintas distancias entre dichas montañas y la fuente emisora.

En la obra "De mal en peor", dirigida por Ricardo Bartis, podemos escuchar un piano tocado fuera de

escena, que de hecho está tocado en otra habitación. Nos damos cuenta de esto por su bajo volumen, su no presencia en esencia y por la reverberación lejana que nos llega. Así, de manera simple, se crea una extensión del espacio sonoro tradicional de la escena, con una idea más compleja de profundidad y planos sonoros. Otro ejemplo de uso de sonidos acústicos-naturales con conciencia espacial es la obra "La Isla Desierta", del grupo Teatro Ciego. Esta obra ocurre a oscuras, por lo que el sonido y su percepción espacial pasan a ser claves. La espacialidad de los sonidos es cuidada y profunda, pudiéndose percibir sonidos a todo nuestro alrededor, tanto cercanos como lejanos.

5. Fuentes virtuales y fuentes reales. Fuentes reales se refiere a la cantidad de emisores físicos (actores, objetos o parlantes). Ejemplos:

Una fuente: un parlante (emisión monoaural), un monólogo actoral, un piano en escena.

Dos fuentes: dos parlantes (emisión estereofónica izquierda- derecha), un diálogo actoral.

Seis fuentes: Sistema utilizado en cines y home-theaters Dolby Digital 5.1 (parlantes izquierda, medio, derecha, parlante de graves, dos parlantes traseros o "surround"). En caso actoral: Multitud, orquesta.

Importante: Muchas fuentes sonoras no siempre significan muchos flancos espaciales sonoros distinguibles, pues pueden estar todos los parlantes apilados, solidarios, es decir emitiendo el mismo sonido (unísono), con lo cual no percibimos más que un flanco espacial con mayor potencia.

Caso similar podemos aplicar a una hinchada de fútbol alentando al unísono a su equipo.

Fuentes virtuales son las creadas y distinguibles por medio de la generación y manipulación de los parámetros sonoros espaciales antes vistos por medio de software y de emisión por parlantes. No necesariamente son equivalentes con las reales, pues en las fuentes virtuales las trayectorias no tienen por qué estar limitadas a lo humanamente posible. De este modo, podemos crear, si así lo quisiéramos y si la obra lo requiere, pianos "voladores", tambores que pasan instantáneamente de una posición espacial a otra, cantantes "saltarines" entre muchos puntos espaciales de la sala (¡¡que no se agitan al hacerlo!!), sonidos que "explotan" en varias direcciones y de modo más abstracto, fuentes sonoras sintéticas con trayectorias espaciales relacionadas tanto a la composición en sí como a la poética de la obra escénica.

6. Escenografías sonoras con pensamiento espacial y su integración en la escena. Sea para extender una escenografía física de modo documental- realista, como podrían ser sonidos de relámpagos y lluvia en una situación escénica correspondiente, como para crear una escenografía sonora completamente independiente, por ejemplo un entorno sonoro con el cual se quiera generar una idea de big-bang, una creación del universo, a oscuras y sin actores: En ambos casos el pensamiento espacial será de muchísima pertinencia en el resultado a lograr.

Veamos un caso de una escenografía sonora de tipo documentalista- realista, utilizando un simple equipo de audio standard (estereofónico):

Entorno a generar: Bosque tranquilo

Objetos sonoros a incluir:

- 1) Constantes: Cascada de agua
- 2) Ocasionales: Pájaro 1 (fijo en flanco izquierdo) Pájaro 2 (realizando una trayectoria del fondo al frente, un poco a la derecha) Ranas (fijas en zona media izquierda) Grillo (fijo en zona media derecha) Patos (realizando una pequeña trayectoria de ida y vuelta en el flanco izquierdo).

Como se ve, cada flanco sonoro, cada foco de emisión, tiene una asignación espacial, más no sea para ganar en realismo, o podemos ir más allá y buscar un sentido, una pertinencia en la obra. Puede dialogar con las demás áreas creativas, puede ser disparador de momentos trascendentes, integrando aspectos escenográficos, de iluminación y/o argumentales. Por ejemplo en el caso de arriba, los patos podrían tener una relación con el personaje parado en la zona izquierda del escenario, y el grillo con un personaje ubicado en la zona derecha.

Cuando uno prueba estos simples experimentos, ya no quiere volver a desconsiderar que el sonido también es espacio. Ya pensamos el sonido de un modo más trascendente escénicamente hablando. Como dijimos, para todo esto es vital el trabajo en equipo del diseñador sonoro, músico, director y de las demás áreas que se pretendan integrar.

Un tercer caso es la misma música de la obra: Podemos ubicar (física o virtualmente) los violines a la izquierda, el piano a la derecha con una trayectoria suave hacia el medio y efectos sonoros con movimiento rápido por todo el campo estéreo. Así como es imposible describir el sabor de una cereza, también lo es describir la diferencia entre una música con pensamiento espacial de una que no lo posee. Su relevancia es mayor cuando la música será escénica. Para todos estos casos, la concientización y uso del parámetro espacio en lo sonoro potenciará sin dudas el resultado, que no solo afectará al sonido sino a toda la obra a modo integral. El sonido con uso de distintos flancos espacial es, por un lado, más realista, pues en la realidad el sonido es tridimensional naturalmente. Pero además genera dinámicas en el sonido mismo como material propio, genera sorpresa y tensión en los espectadores, genera planos de percepción y profundidades, al igual que lo hacen todos los componentes de la obra, poniéndose así a la par de éstos.

Realizar planos gráficos ayuda mucho a éstas tareas. Nos permite observar los equilibrios o descompensaciones espaciales incluso aprovechando tiempos extras pues se puede realizar con un simple juego de papel y birome en tiempos muertos, nos permite integrar más fácilmente con las demás disciplinas y además trabajar con una idea de diseño profunda, propia de arquitectos e ingenieros... ¿Y quién a esta altura puede negar que la música es, además de un medio expresivo disparador de las más diversas emociones, una arquitectura abstracta de gran complejidad?

Extendamos estos razonamientos a un caso más abstracto, no documentalista sino metafórico de manera integradora entre las disciplinas intervinientes:

Dos zonas en el espacio escénico perfectamente delimitadas, supongamos a la mitad del espacio escénico. Cada una contendrá características lumínicas, escenográficas y sonoras bien definidas: calma una, caos la otra. La iluminación se dividirá en base a este criterio en blanco para la calma y rojo para el caos, y respecto al sonido, la calma toma el parlante de la izquierda, el caos toma el parlante de la derecha.

La actuación también tomará en cuenta esta división.

Desde lo sonoro, ambas se pueden representar de muchas maneras, dependiendo de la imaginación del compositor de cómo llevarlo a cabo. Calma y caos pueden ser disparadores de metáforas artísticas muy variadas. Entonces, como se intenta graficar a través de este ejemplo simple, la correspondencia multimedial respecto al uso del espacio en teatro, danza y demás expresiones escénicas, ofrece innumerables opciones creativas por descubrir.

7. Sonido surround para todos. Hoy día es posible trabajar con sonido multicanal (más de dos parlantes) sin costos inalcanzables, pudiéndose potenciar sensiblemente la dimensión espacial del sonido. Por ejemplo, el sonido por detrás de nosotros (surround) naturalmente genera alerta, sorpresa y expectativa. Este flanco es muy aprovechable escénicamente. Aunque ya no es el sistema más potente ni desde la cantidad de canales ni desde la calidad de audio (DTS, Digital Theater System tiene mayor resolución de audio), la clásica norma Dolby Digital 5.1, de Laboratorios Dolby, es un standard en cine comercial y cine casero (DVD película).

Entonces, para casos de sonido especializado pregrabado, Dolby Digital es el sistema de más simple implementación. Con llevar un reproductor standard de DVD y un equipo de audio Home Theater es suficiente para poder resolver una especialización sonora a 6 parlantes. Se puede salir del esquema de ubicación clásico de parlantes 5.1 (tres parlantes al frente, dos por detrás) y jugar con disposiciones espaciales para los parlantes, menos exploradas:

Techo, piso, bajo asientos, cadenas de parlantes, formas esculturales, aprovechamiento de la escenografía, metáforas y correspondencias... Esto incluso puede incentivar creativamente a las demás áreas de la obra.

Se pueden generar personajes exclusivamente sonoros que interactúen con los personajes humanos. De hecho la implementación de seres sobrenaturales, voces interiores, voces "del más allá", se verá inmensamente fortalecido si le aplicamos criterios espaciales: Imaginemos un inframundo, al estilo del utilizado en la mitología griega, llevado a cabo con parlantes ubicado en el foso del teatro, o directamente en un sótano, o debajo de las butacas. Creamos así un universo sonoro expandido, más allá del visible, con lo cual no sólo se gana en realismo (sonido subterráneo debería salir por parlantes subterráneos utilizando lógica y sentido común puros) sino también en sorpresa, detallismo escénico y atención novedosa de los espectadores, incentivando un sentido quizás poco aprovechado hasta ahora en el teatro sobre todo.

Agreguemos que, aunque la mezcla multicanal ya tiene varios años de existencia, son pocas las obras donde verdaderamente se le saca provecho.

Es común escuchar el surround de modo "atlético" ("mirá cuantos canales que tengo") sin criterios espaciales artísticos, de integración estética entre disciplinas. Por supuesto cada cual es libre de utilizar y probar estas herramientas, realizar obras de ensayo, pilotos, work in progress antes de una obra final propiamente dicha, y si a algo se aspira con este escrito es a esa apertura mental, a ese "animarse a probar".

Pero en una obra final, cualquier novedad tecnológica sin un criterio estético-poético por detrás que lo justifique, sin un plan de acción, por más simple que sea, cae por sí mismo y termina siendo, contraproducente, quedando transformado en una banalidad fría y egoísta. Además, aclaremos que incluso con uno o dos parlantes se puede trabajar con el espacio sonoro, a veces hasta mejor que con un sistema de muchos parlantes no aprovechado.

Tener el sistema más caro y de más parlantes no implica un uso inteligente y poético del espacio.

Con creatividad y dominio de las variables en juego, se puede tener más espacialidad con un solo parlante, donde se utilizan planos con volumen y reverb, o donde este mismo es desplazado al fondo para generar "surround", que con 8 parlantes emitiendo lo mismo, o sin aprovechar ni el espacio físico ni el virtual en su totalidad. La necesidad y las ganas de hacer exprimen la creatividad y las soluciones, aún con muy poco presupuesto.

TEATRO COREOGRÁFICO

La noción de teatro coreográfico fue desarrollada por Enrique Pardo y es la designación que mejor refleja la complejidad de su trabajo - relacionado, pero distinto, de corrientes temporáneas como: danza teatro, teatro físico y corporal, teatro de imágenes, teatro no-narrativo, performance art, etc.

Las propuestas de Enrique ofrecen una de las síntesis más exigentes de hoy en día hacia la incorporación no solo de movimiento, danza, música, voz y canto, sino que de *texto hablado* que ha sido excluido por demasiados creadores contemporáneos, influenciados en ello por la danza, y ofreciendo espectáculos únicamente visuales y musicales. Enrique es de los que considera que el lenguaje es el mayor logro de la humanidad y, sin embargo, el también entró en rebelión contra el modelo "clásico" del teatro, con su excesiva dependencia en el discurso, el diálogo y la necesidad de narración. Su trabajo ofrece herramientas filosóficas y técnicas para enfrentar este dilema, para que cada artista pueda encontrar su voz y su elocuencia escénica. Enrique colabora con artistas de orígenes, de edades y de estéticas muy distintas cada uno con su aporte propio. Este es especialmente el caso con la danza, y con las dramaturgias que ésta propone, basadas en composiciones de conjunto, en tramas gestuales, en poéticas no-narrativas. Por otro lado también cuestiona el silencio de la danza y su relación con la voz y la música.



El teatro coreográfico, aunque similar a otras formulaciones, como danza-teatro, teatro corporal, teatro físico, teatro de imagen, se diferencia de éstos en su modo de sintetizar movimiento, voz y lenguaje, dándole especial importancia al valor de la palabra, pero sin que esta se coloque en posición de dominar la imagen teatral, sin que la puesta en escena sea solo una ilustración del texto.

Se trata de una poética muy rigurosa en la cual la coreografía va en contra de la libertad emocional del actor: gracias a la exigencia coreográfica se rompe el ligamen exclusivo de identificación con el texto. Esta limitación anti-ilustrativa es fuente de emoción trágica, donde la voz y solo la voz, ya que estamos en un esquema trágico es libre de expresar toda la emoción de tal contra-dicción.

El trabajo se puede comparar con la práctica del piano, pero un piano a tres manos, ya que implica un entrenamiento en paralelo de la voz, del lenguaje y del movimiento: cómo combinarlos y especialmente cómo disociarlos.

La noción de coreografía se refiere ante todo a la "grafía del coro": a los gestos, motivos y diseños relacionales entre los miembros de un grupo. No requiere necesariamente una maestría especializada en danza o en movimiento. Tampoco se limita a un estilo de gestualidad. Busca más bien las implicaciones del saber "hacer un gesto", la cualidad narrativa de una iniciativa, la manifestación de una motivación psicológica o mítica.

RESUMIENDO: Estallar y diseminar el contenido de los textos por redes gestuales; el lenguaje pierde su papel dominante y se convierte en cómplice de la imagen. Se trabaja la paradoja en vez de la ilustración: versiones, subversiones, incluso perversiones, se suceden en un juego de disociaciones. Imágenes complejas, de las que la voz cosecha la emoción.

Puntos importantes

- 1) **El grupo:** se descubre más importante que el individuo protagonista (el que tiene la palabra), porque éste se subordina siempre al conjunto, al grupo como paisaje, como CONTEXTO. Es el grupo el que marcará el camino hacia donde la improvisación se dirige. Estimulado o dirigido por el director y la música.
- 2) **Trabajo con el caos dentro del orden que se establece, los parámetros son cambiantes:** el texto puede voltearse, romperse, pueden entrar a pié o a contra-pié.

La disociación es fundamento del trabajo.

- 3) **Pedagogía del fracaso:** hay que saber pasar por la pérdida para ir a otros lugares. El protagonista pierde, queda humillado, entra en 'depresión' trágica (como contrapunto al optimismo heroico de la expresión) para posteriormente y casi por casualidad lograr un éxito que se vierte en el equipo.
- 4) **Escuchar a los otros es fundamental, escuchar al mundo, al propio texto como ajeno:** dejar que lo externo deje su 'impresión' sobre nosotros: lograr escuchar objetivamente al mundo externo (y no solo a la propia necesidad de expresión subjetiva): dejarse impresionar y recibir emoción. Llegar incluso a un trabajo de 'represión', la prohibición como inhibición para cederle el paso el mundo.
- 5) **Mostrar el sueño no el soñador:** al intérprete protagonista, sujeto que dice el texto, se le coloca en posición de "personaje trágico"; se le sitúa en la posición jerárquica más baja del espectáculo... es el que pierde... Se encuentra amarrado, sometido a un destino trágico, está en situación de pérdida - incluso de fracaso. Lo único que le queda, al concienciarse de esta ineluctable pérdida e injusticia, es darle voz a su rebeldía e inteligencia. Solo su voz es libre, y por ella surge la belleza de la dimensión trágica. La esencia de la tragedia está basada en unos valores fundamentalmente injustos desde el punto de vista humano, el humano sólo puede darle voz ética/política a la injusticia que está viviendo.
- 6) **Elaborar la noción de escucha negativa:** poder escuchar un texto sin caer en la ilustración o en el énfasis del mismo.
- 7) Desarrollar la noción de contra-dicción y de la paradoja movimiento/lenguaje

ACOMPAÑAMIENTO TEATRAL

MÚSICA INCIDENTAL

Música escrita para crear un efecto atmosférico o acompañar la acción en una obra teatral; hubo música "incidental" desde los tiempos del teatro griego. El compositor inglés, Henry Purcell (1659-1695) escribió mucha música incidental para el teatro de su época, y desde el principio del siglo XIX existen magníficos ejemplos, por ejemplo: la música de Beethoven para Egmont, de Goethe; la de Mendelssohn para El sueño de una noche de verano, de Shakespeare; la de Grieg para Peer Gynt, de Ibsen; La arlesiana, de Bizet, para la obra de Alphonse Daudet; la música de Sibelius para Pélleas et Melisande, de Maurice Maeterlinck y la de Walton para Macbeth, de Shakespeare, etcétera.

Algunas fuentes aventuran que, en cierto sentido, la música para cine y televisión es "música incidental" pero los compositores dedicados a crear sendas y significativas partituras para una película rechazan el mote de "incidental" pues consideran que su trabajo no es inferior al esfuerzo de escribir una ópera o una pieza orquestal.



Puedes ver el vídeo que ejemplifica la "música incidental". Escanea el Código QR con una Tablet o Smartphone, y lo podrás ver.

LA VOZ Y EL SIGNO MUSICAL

LOS COMPONENTES DE LA SEÑAL DE VOZ

Tanto la voz hablada como la voz cantada se producen de igual manera: un soplo de aire atraviesa los pliegues vocales que los hace vibrar y el sonido producido se modifica en la caja de resonancia compuesta de diferentes articuladores. Sin embargo, la voz cantada es la gran desconocida, la cantidad de estudios sobre la voz hablada supera, en mucho, a los de la voz cantada. Poco a poco iremos esclareciendo lo que la ciencia ha ido descubriendo con respecto a la voz cantada.

LA SEÑAL DE VOZ

Una señal es un signo, un gesto, un símbolo que contiene información de cualquier tipo. Pues bien, la voz es una señal ya que transmite información que transmite una gran cantidad de información, por ejemplo, información lingüística e información no lingüística.

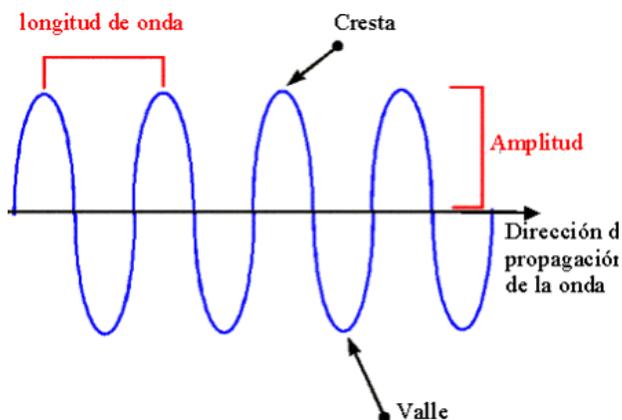
La información lingüística es el mensaje en sí mismo, lo que queremos decir, la combinación de signos fonéticos que forman las palabras y las frases. Pero también transmite información no lingüística como la alegría, la tristeza, el cinismo, la burla... Cierta tipo de información se capta directamente por el oyente, en cambio, para otro tipo de información es necesario un análisis más profundo de la voz.

La *señal de voz* se produce cuando un flujo de aire continuo proveniente de los pulmones, provoca la apertura y cierre a gran velocidad de los pliegues vocales. Ese proceso de apertura y cierre a gran velocidad produce vibración que, si presenta un patrón regular se denomina **sonido** y si presenta un patrón irregular, **ruido**. También se puede consultar una entrada anterior de nuestro blog donde se hablaba de la producción vocal.

Esa señal de voz, que es una señal acústica que viaja por el aire, llega a nuestros oídos y la interpretamos si compartimos los mismos códigos que el emisor de la voz (por ejemplo, si hablamos la misma lengua). Si la recogemos con un micrófono se convierte en señal eléctrica y de esa forma es posible analizarla si tenemos los programas de ordenador adecuados para hacerlo como, por ejemplo, Praat.

Los elementos de la señal de voz son:

1. La **longitud de onda**, que es la frecuencia y se mide en Hz. Esto hará que tengamos sonidos y voces, agudos y graves.
2. La **amplitud de onda**, que es la intensidad y se mide en dB. Esto dará como resultado que los sonidos y las voces sean más fuertes o más suaves.
3. El **tiempo**, que es la duración y se mide en segundos. Los sonidos pueden abarcar una amplia gama de duraciones desde los más largos a los más breves.



SONIDOS Y SILENCIOS

"El silencio no existe... En el escenario habla mi alma, y ese respeto al silencio es capaz de tocar a la gente, más profundamente que cualquier palabra."

El silencio es un elemento fundamental del teatro, como lo es de la música o de la propia vida. Prueba de ello es que en el teatro de texto encontramos numerosos dramaturgos que tienen la necesidad de

Marcel Marceau

señalar los silencios acotándolos en sus obras. Nuestra tendencia en el escenario y fuera de él, es llenar el silencio con el gesto (podemos observar multitud de movimientos inconscientes: balancearse, retorcerse las manos, mesarse el pelo...) y, sobretodo, con la palabra. Pero ¿por qué nos incomoda el silencio?

El *ruido* interno y externo nos distrae, toma el hilo constante de nuestro pensamiento y lo lleva de aquí para allá sin descanso. Al acallarse el ruido no sabemos cómo comportarnos y nuestra mente se apresura a llenarla de movimiento o de palabras: más ruido, auto distracción... tememos el vacío, nuestro propio vacío, e intentamos llenarlo.

El silencio cuando se logra en profundidad nos sitúa en lo que ocurre aquí y ahora, nuestra mente se aquieta y abandona sus ficticios viajes al pasado ya inamovible y al futuro impredecible. En el silencio contactamos con la mente, con el cuerpo, con las emociones y tal vez con algo que nos trasciende, el silencio permite que oigamos alto y claro y nos facilita poder poner la mirada en el otro y en la experiencia que sea que compartimos en ese momento. Mientras que la palabra es la manifestación de la racionalidad, el silencio permite transitar el espacio vivencial de la experiencia y la interacción tal y como se presenta, sin la constante mediación de nuestra lógica o nuestras preocupaciones.

En el escenario, la mente racional va a traicionarnos más que ayudarnos y, por eso, el silencio es un elemento imprescindible para la construcción del personaje y de la escena. Por supuesto, es imposible desconectar la mente y los actores necesitan de racionalidad ya que pueden existir consignas técnicas que sea imprescindible cumplir: recordar el texto, situarse sobre una determinada marca, colocarse bajo los focos, seguir una coreografía de espadas... La mente activa y práctica es necesaria, pero hay que acostumbrarla a que deje espacio al silencio, a la nada, al vacío. Debe conocer y saber de memoria un texto, pero debe encontrarse en un estado suficientemente vacío para dejar que las palabras fluyan como si fuera la primera vez que son pensadas y pronunciadas y para encajar las palabras y la actitud del otro del mismo modo.

Ponemos el piloto automático, pero esta vez, en lugar de ponerlo sobre las emociones y sobre la vivencia del preciso instante en que nos encontramos como solemos hacer, lo ponemos sobre la mente práctica: sabe lo que tiene que hacer, que lo haga, pero sin copar nuestra atención. El silencio permite el contacto con mi emoción y con la del otro, permite acoger lo que el otro me propone sin prejuicio ni anticipación y reaccionar tal y como surge del momento y del contacto.

El silencio es necesario para que ocurra lo que llamamos la magia del teatro: los actores se encuentran casi vacíos de sí mismos y se llenan de lo que ocurre a su alrededor, son receptivos al impacto que causan en ellos mismos los demás, con sus palabras, sus gestos o sus propios silencios. El silencio es un canal abierto a que pueda ocurrir cualquier cosa, un canal generoso con el otro y con uno mismo, es estar presente desde más allá de la mente y la acción cotidiana, es estar presente con conciencia y apertura para permitirnos darnos cuenta de todo lo que pasa, cuando supuestamente no pasa nada y todo puede suceder.

MUSICALIZACIÓN EN EL TEATRO

Está comprobado que el efecto música, en una escena es agradable para el espectador e indudablemente siempre potencia la escena. Así, tanto la escenografía o la iluminación, la musicalización es un elemento importante en el teatro aunque algunos digan lo contrario. Ciertos directores basados en sus experiencias particulares, afirman que la música debe cumplir un papel fundamental en la escena, de hecho, algunos en sus puestas que realizan dedican un espacio donde mezclan texto con música o música con algún momento de silencio y acción. Hubo algunas obras que hasta se han desarrollado casi como un videoclip teatral.

La música en escena, no es propia ni del cine ni de la tv y el hecho que se relacionen con ellas es solamente porque el cine y la tv abusaron de la música hasta apropiársela. Nada es más hermoso que ver en vivo y en directo una escena de besos o amor con una excelente música de fondo. Es normal que quienes están en el mundo del teatro cuando ven una obra teatral ajena, piensen en algunas instancias modificadas donde haya un buen momento o una buena escena para insertar un tema musical.

Evidentemente la música potencia la situación cualquiera fuere. Quizás sea por eso que algunos directores tradicionales consideran a la música como un pecado o una mala droga, revitalizadora en un principio, pero ajena a la actuación y por consiguiente termina siendo mala para el actor y para la puesta. Muchas tendencias teatrales consideran en forma textual y radical, al actor, como el elemento único de importancia en la escena y es por eso que trabajan con ellos en una caja negra sin escenografías, ni vestuarios, solamente con la luz blanca, fija, mínima y necesaria. Pero tampoco nos preguntamos si esa es nuestra vida real, la de vivir en un lugar sin color, sin elementos.

Por lo tanto:

- ¿Cómo entenderlo?
- ¿Es una tendencia en Verdad?
- ¿Es otra forma de hacer teatro o es una forma con faltantes, despojada?
- ¿Es pecado o es valedero el uso de la musica para potenciar una escena?

El teatro es arte, y a nadie que este con el poder de crear decirle cuáles son sus límites, si así hubiera sido, nuestro arte y nuestra cultura, todavía, estarían en el obscurantismo.

INFORMACIÓN (INCLUIDA EN ESTA SECCIÓN DEL PRESENTE DOCUMENTO EDUCATIVO) TOMADA DE:**Libros/documentos:**

1. Ceriani, Alejandra, Costa, Fabricio, KESLER, Fabián: Escritos Del Laboratorio De Produccion multimedial "SPEAK" en www.speakinteractive.blogspot.com
2. Chion, Michel (1993) La Audiovisión. España. Paidós
3. Diliscia, Pablo. Edelstein, Oscar. Clases de Composición. Universidad Nacional De Quilmes. Archivo personal
4. Maconie, Robin (1989) Stockhausen. EE.UU. Marion Boyars Ed.
5. Olson, Harry, (2003) Music, Physics And Engineering. EE.UU. Dover Ed.
6. Pieberg, Fred (1964) Música y Máquina .España. Ediciones Zeus
7. Rodríguez Bravo, Angel (1997) La Dimensión Sonora Del Lenguaje Audiovisual. España. PAIDOS Ibérica.
8. Schaeffer, Pierre (1988) Tratado De Los Objetos Musicales España. Alianza Editorial.
9. Michael Kennedy, The Oxford Dictionary of Music, Oxford & New York, Oxford University Press, 1985.

Sitios web:

<http://www.artedramaticoaplicado.com/programa/tecnicas-de-improvisacion/>

<http://www.um.es/docencia/ftorres/curriculum/trabajos/del%20subtexto%20dramatico.html>

<https://www.escueladeescrituracreativa.com/teoria-literaria/caracterizar-personajes/>

<http://www.arqhys.com/articulos/humano-arquitectura.html>

<https://es.scribd.com/document/347053845/el-campo-sonoro-en-la-escena-teatral>

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=535&id_articulo=11001

<https://www.pantheatre.com/2-teatro-coreografico-es.html>

<http://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-musica-incidental/>

http://www.azquotes.com/author/21772-Steve_Paxton

https://es.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud

<http://www.revistateina.es/teina/web/teina7/tea1.htm>

http://letras-uruguay.espaciolatino.com/arias_jorge/teatro_epico_de_bertolt_brecht.htm

<https://akifrases.com/frase/192876>

<http://geschichte.univie.ac.at/de/personen/karl-buhler-prof-dr>

<https://www.timeout.es/madrid/es/teatro/el-mapa-del-teatro-off-de-madrid>

<https://arteescenicas.wordpress.com/2010/05/19/la-mascara-del-actor/>

<http://proyctohabitante.blogspot.com/2010/11/la-improvisacion-en-escena.html>

<https://www.elteatrocomooportunidad.com/2016/05/23/el-silencio-en-el-escenario/>

<https://atusaludenlinea.com/2016/10/09/psicodrama-una-terapia-liberadora/>

<http://elrecadodetirse.blogspot.com/2017/08/teatro-coreografico-para-felicitar.html>

<https://www.nytimes.com/2017/10/20/arts/dance/steve-paxton-tea-for-three-yvonne-rainer-simone-forti.html>

<http://www.teatralizarte.com.ar/06-tecnica/06-01-sonido/lamusicalizacion/lamusicalizacion.htm>