



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

TESIS DOCTORAL

LA MÚSICA EN LAS ARTES ESCÉNICAS: INMACULADA
ALMENDRAL Y LA COMPAÑÍA
TEATRO DEL VELADOR

Sonia Carillo Aparicio

Málaga, 2015



Publicaciones y
Divulgación Científica

AUTOR: Sonia Carillo Aparicio

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:

Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer
obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de
Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

El Doctor D. Miguel de Aguilera Moyano, Catedrático de Comunicación Audiovisual y publicidad en el Departamento de Comunicación Audiovisual y publicidad de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga y la Doctora D^a Diana Pérez Custodio, profesora del Departamento de Composición y Dirección del Conservatorio Superior de Música de Málaga,

INFORMAN:

Que la tesis doctoral realizada por D^a Sonia Carillo Aparicio, titulada “La música en las artes escénicas: Inmaculada Almendral y la compañía Teatro del Velador”, ha sido realizada bajo nuestra tutorización y dirección y reúne a nuestro juicio todos los requisitos para ser presentada y defendida ante un Tribunal, por lo que la consideramos APTA para optar al Grado de Doctor.

Lo que firmamos en Málaga a 23 de febrero de 2015.

Fdo.: Dr. D. Miguel de Aguilera Moyano

Tutor

Fdo.: Dra. D^a Diana Pérez Custodio

Directora



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

TESIS DOCTORAL

LA MÚSICA EN LAS ARTES ESCÉNICAS: INMACULADA
ALMENDRAL Y LA COMPAÑÍA
TEATRO DEL VELADOR

Málaga, 2015



TESIS DOCTORAL

LA MÚSICA EN LAS ARTES ESCÉNICAS: INMACULADA ALMENDRAL Y LA COMPAÑÍA TEATRO DEL VELADOR

Doctoranda: Dña. Sonia Carillo Aparicio
Directora: Dra. D^a Diana Pérez Custodio
Tutor: Dr. D. Miguel de Aguilera Moyano
En el marco de: Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Universidad de Málaga

A Pedro,
a mis padres y a mi hermana.

AGRADECIMIENTOS

Cuando uno comienza una hazaña como la que supone la elaboración de una tesis doctoral sabe que, como tantas veces en la vida, tu propia familia será tu apoyo incondicional. Lo que no sabes es la de personas que, sin ningún apego emocional ni trato previo, estarán dispuestas a ayudarte en todo lo que esté en sus manos. Eso ha sido una gran y grata sorpresa para mí.

Todo comenzó con un almuerzo, apto para mi nada fácil dieta, en casa de Juan Dolores Caballero e Inmaculada Almendral, quienes confiando en la referencia que mi directora dio sobre mí, a pesar de sus ajetreadas vidas, me abrieron su casa, su biblioteca, su sabiduría y su experiencia, siempre con una sonrisa y sin importarles mi ignorancia en asuntos de teatro y posteriormente, sin darles valor al paso del tiempo.

En segundo lugar apareció en mi camino Rafael Torán, quien, sin conocerme de nada, me dejó tres de sus más preciados libros, totalmente subrayados y trabajados, de esos que no te gustaría perder. (algún tiempo después me confesó que, por no conocerme de nada, no sabía si habría hecho bien en prestármelos). Él me proporcionó sabias y útiles referencias sobre personas con las que debía contactar para la presente investigación.

Después aparecieron una cadena imparable de contactos, como un árbol genealógico pero sin diferencia temporal. Ahí debo agradecer a José Antonio Sánchez toda la correspondencia virtual que mantuvimos en la que me facilitó algunas referencias cada vez más definidas e interesantes para mi tesis.

Debo agradecer a D. Miguel de Aguilera, mi tutor, su paciencia durante años de espera, en los que dudaría con razón sobre la llegada del día en que pudiera leer esta tesis doctoral. A pesar de ello, siempre me ofreció ánimos y apoyo.

Inmaculada Reina, con su gran dominio literario puso la guinda a la tesis, marcándome cada “punto y seguido”. Ella sabe a qué me refiero.

Y, tal y como comencé, aquellos que son tu familia siempre estuvieron y están ahí, aquí, confiando en mí. En este grupo debo comenzar agradeciendo a mi querida Diana. Aunque no nacimos en la misma familia, la amistad, el cariño, la música y muchas cosas más nos unen como a dos hermanas. Ella siempre estuvo ahí, confiando en mí, llevándome de la mano con la paciencia de una madre, de una abuela, de una hermana, de una amiga. A ella debo mi profesión, a ella debo mi devoción por la música.

Hablando de hermanas, debo agradecer a Susana su confianza plena, su protección, su amistad y sus consejos. Ella junto a Míchelo, después, siempre me animaron a seguir y a sentirme fuerte.

A mis padres les debo todo, siempre me procuraron lo que quise y lo que necesité, y apostaron junto a mí por la dedicación a la música, haciendo de taxistas durante años día tras día, invirtiendo en instrumentos musicales, en mi formación y en todo lo necesario para que yo cumpliera mi sueño. Siempre confiaron en mí y siempre les estaré agradecida.

Y por último, a mi compañero de vida, a Pedro, que con su incansable amor y tesón siempre me animó a seguir adelante con mis estudios, sin ninguna recriminación por la de tiempo robado para compartir con él. Gracias a él por todos los consejos y revisiones realizadas, por la maquetación, por marcarme un ritmo de trabajo, por animarme como si yo corriera una maratón y él me fuese dando la bebida isotónica o las barritas energéticas. Gracias y mil veces gracias.

Si la tesis hoy ve la luz, es gracias a todos y cada uno de ellos, yo sólo me dejé llevar, ellos me acompañaron y guiaron por el camino adecuado.

ÍNDICE GENERAL

I. INMACULADA ALMENDRAL: SU MÚSICA PARA TEATRO DEL VELADOR	1
I.1. Inmaculada Almendral y su música como parte integrante de un lenguaje escénico	3
I.2. Cuestiones Metodológicas	11
II. LA MÚSICA EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL A LO LARGO DE LA HISTORIA	23
II.1. Función de la música en el género teatral: evolución hacia el siglo XXI	25
II.1.1. Inicios del teatro: Grecia y Roma	26
II.1.2. La Commedia dell'arte	27
II.1.3. Inglaterra y W. Shakespeare	29
II.1.4. El Siglo de Oro en España	31
II.1.5. La Tragedia y la Comedia francesa	35
II.1.6. El nacimiento del Melodrama y el Neoclasicismo	36
II.1.7. Romanticismo teatral	37
II.1.8. El avance del género operístico	39
II.1.9. Renovación de la puesta en escena: Adolphe Appia	42
II.1.10. Hacia el teatro del futuro: ruptura con lo racional	47
II.1.11. Expresionismo alemán	48
II.1.12. El nuevo teatro ruso	49
II.1.13. Nuevas tendencias teatrales	50
II. 2. La música en las artes escénicas en España en el s. XX	61
II.2.1. Miradas hacia el pasado: grandes influyentes	61
II.2.2. La censura durante la dictadura	69
II.2.3. Fin de la dictadura: un antes y un después para las artes escénicas	77

III. TEATRO DEL VELADOR: UN REFERENTE EN EL TEATRO	
ANDALUZ DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS	91
III.1 Compañía Teatro del Velador	93
III.1.1. Historia de Teatro del Velador	93
III.1.2. Puntos de referencia para Teatro del Velador	97
III.1.3. Teatro del Velador y su obra	114
III.2. Juan Dolores Caballero, director y creador	124
III. 3. Inmaculada Almendral y su música para Velador	130
IV. LA MÚSICA EN LAS OBRAS DE TEATRO DEL VELADOR	139
IV.1. Método para el análisis	141
IV. 2. Adaptaciones ..	169
IV.2.1. <i>La cárcel de Sevilla...</i>	169
IV.2.2. <i>El deseo atrapado por la cola</i>	219
IV.3. Teatro-Danza	268
IV. 3.1. <i>Svo-zos</i>	268
IV.3.2. <i>El Patio</i>	307
IV. 4. Teatro	335
IV.4.1. <i>Dröppo</i>	335
IV.4.2. <i>Augusto</i>	363
IV.5. Análisis comparativo de las seis obras sometidas a análisis	390
V. CONCLUSIONES GENERALES	411

VI. FUENTES	425
VI.1. Bibliográficas	427
VI.2. Hemerográficas	432
VI.3. Electrónicas: páginas web de compañías de artes escénicas y de artistas citados	435
VI.4. Entrevistas y correspondencia virtual	437
VI.5. Filmografía	438
VI. 6. Otras	439
VII. ANEXOS	443
VII.1. Entrevistas	445
VII.1.1. Inmaculada Almendral y Juan Dolores Caballero, 4 de enero de 2011	445
VII.1.2. Inmaculada Almendral, 22 de diciembre de 2014	468
VII.1.3. Juan Dolores Caballero, 22 de diciembre de 2014	481
VII.1.4. Rafael Torán 26 de diciembre de 2010	488
VII.2. Correspondencia virtual	490
VII.2.1. Alejandro González Villalibre, 4 de mayo de 2013	490
VII.2.2. Inmaculada Almendral, 10 de julio de 2012	492
VII.2.3. Inmaculada Almendral, 1 de diciembre de 2014	495
VII.2.4. Lucía Álvarez, 6 de enero de 2013	597
VII.2.5. Luís Fernando Morales Morante, 20 de diciembre de 2012	500
VII.2.6. Manuel Seco de Arpe, 6 de septiembre de 2012	502
VII.2.7. Óscar Cornago Bernal, 1 de octubre de 2012	504
VII.2.8. Pablo Iglesias, 7 de abril de 2014	506
VII.2.9. Rafael Liñán, 6 de septiembre de 2012	508
VII.3. Grabaciones de las obras analizadas	511

I. INMACULADA ALMENDRAL: SU MÚSICA PARA TEATRO DEL VELADOR

I. INMACULADA ALMENDRAL: SU MÚSICA PARA TEATRO DEL VELADOR

I.1. Inmaculada Almendral y su música como parte integrante de un lenguaje escénico

“El ser humano es un ser comunicante, comunicativo y comunicador”
M. Aguilera¹

A lo largo de la historia, el individuo ha incorporado en sus necesidades básicas la de comunicarse con sus semejantes y, para ello, con diferentes matices según las diversas culturas, ha hecho uso de heterogéneos medios audiovisuales² como los gestos, la danza, la palabra o la música; algo que ha ido evolucionando hasta nuestros días con la introducción de los medios electrónicos que incluyen juegos de luces, reproducción o amplificación sonora, proyección de imágenes, etc.

Es incuestionable el papel comunicativo que ha desempeñado el teatro desde sus comienzos, otorgando al individuo, en distintos estados de su desarrollo, nuevas formas de expresión, y un eficiente canal comunicativo por el que llegar a transmitir su mensaje. También es incuestionable cómo la música, de alguna forma, ha estado presente en la representación teatral.

Desde sus inicios el teatro y, de forma más general, las representaciones escénicas, han evolucionado por diferentes vertientes: espectáculos en los que danza, texto y música conviven, espectáculos de danza propiamente dichos, espectáculos con mayor presencia musical (donde se incluye a la ópera, la zarzuela, el musical o la revista, entre otros) y el llamado teatro, cuyas lindes no quedan siempre bien delimitadas.

Hasta hace relativamente poco tiempo la música y la comunicación se encontraban respectivamente encasilladas en modelos de investigación separados y sin conexión alguna, como nos comentan Santiago García y Diana Pérez³. Será en los últimos años cuando se comience a tratar la música como un lenguaje comunicativo.

Son muchos los análisis realizados sobre la función de la música en el cine, ya que la música, o banda sonora que acompaña al séptimo arte, es considerada un elemento prioritario en

¹ DE AGUILERA GAMONEDA, Joaquín, DE AGUILERA MOYANO, Miguel. *Nueva dimensión de los medios audiovisuales*. Barcelona: Ed. Mitre, 1989. p. 26

² Según el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra «audiovisual» se refiere a todo aquello que afecta de forma conjunta a la vista y al oído aunque hoy día nos referimos a los medios audiovisuales como aquellas imágenes producidas por medios ópticos o electrónicos acompañadas o no de sonidos.

³ GARCÍA CUBA, Santiago y PÉREZ CUSTODIO, Diana, “Diversos enfoques analíticos aplicables al texto musical”. Barcelona: UOC Press. 2008, p. 80.

el mismo recibiendo un tratamiento tan cuidado como el propio texto. Pero, ¿qué ocurre en el teatro en la actualidad? ¿Dan las compañías puramente teatrales tanta importancia como el cine a la función de la música? ¿Piden a un compositor que componga música específica para cada obra teatral o usan música preexistente? ¿Qué tipo de colaboración realiza el director escénico con el compositor, si es que existe dicha colaboración? Son muchos los interrogantes que nos planteamos.

En este sentido y, tras nuestro acercamiento al mundo del teatro, percibimos la ausencia de estudios o análisis sobre la función de la música en este género. Es más, a pesar de que la música suele estar presente en las representaciones escénicas, no se le suele dar la importancia o exclusividad que se le da en el cine. Al asistir a varias representaciones de la compañía sevillana Teatro del Velador y descubrir el trabajo tan meticuloso que realizan con la música, compuesta exclusivamente para cada obra teatral, nos pareció de sumo interés realizar un análisis sobre la función comunicativa de la música en la puesta en escena de la citada compañía. Es por ello que seleccionamos a Inmaculada Almendral y su creación junto a Teatro del Velador como objeto de estudio. Ese posible tándem creado entre el director y el compositor, algo usual en el cine, no lo es tanto en el teatro. Hemos, por ejemplo, escuchado con frecuencia el tándem S. Spielberg- J. Williams pero no es algo que suela aparecer en el mundo del teatro. Juan Dolores Caballero, director de la compañía teatral, junto a la compositora Inmaculada Almendral nos cautivaron con su trabajo, a nosotros y a tantos espectadores que, sin saber bien el por qué, acuden a sus representaciones y salen de ellas como hechizados por la música sin percatarse, tan siquiera, de la ausencia del texto en muchas de sus producciones. Con un uso de la palabra y una puesta en escena que roza lo absurdo, la música se convierte en la responsable de llevar el mensaje comunicativo al espectador. Siendo ésta la premisa de la que partimos, pretendemos teorizar e ir descubriendo cómo la música interfiere en el significado total de la representación teatral, pero lo que realizaremos un análisis de la música en sí misma y en relación a la puesta en escena en seis obras de la compañía Teatro del Velador seleccionadas como corpus de estudio.

La amplia formación y experiencia profesional de Almendral capacita a la compositora para emplear la música en el teatro, tanto desde el punto de vista de la música en sí misma como desde su relación con la puesta en escena. Posee el título de Profesora Superior de Piano, un Doctorado en Ciencias del Espectáculo y actualmente es profesora de Música en la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla. Gracias a este trabajo y a ser miembro activo de la compañía Velador en calidad de compositora, está en permanente contacto con el mundo del teatro y con la música. Su trayectoria como compositora para la escena se traduce en 25 años de

experiencia, lo que le permite ser una de las compositoras para teatro más renombradas en España en la actualidad.

Tanto Almendral como Caballero anteponen el poder evocador y expresivo de la música al propio texto, razón por la que, en sus representaciones, hacen un uso recurrente de la música. En muchas de sus obras el lenguaje textual es casi incomprensible, imperceptible o en una lengua inventada, ya que consideran la música la portadora de toda la información necesaria para que la comunicación se lleve a cabo.

Teatro del Velador es una compañía con casi un cuarto de siglo de andadura, con un repertorio compuesto por decenas de obras propias y adaptaciones de clásicos, todas ellas repletas de originalidad, capaces de transportar al espectador a diferentes culturas, y hacerle viajar por medio de la música usando una polca o un ritmo de bulerías, por ejemplo. La música de esta compañía, cuya autora es siempre Almendral, se presenta como un personaje más de la obra y es compuesta *in situ*, en los ensayos y con uso exclusivo para la obra para la que es compuesta. Además, es condición *sine qua non* que los actores posean cierta formación musical, ya que en sus representaciones deben cantar, tocar algún instrumento o percutir ritmos complejos (como son los palos flamencos). Esto es algo que ya ocurría en la *Commedia dell'arte*⁴ así como en el Teatro de Cámara de Moscú (inaugurado por Tairov en 1923) donde un actor debía tener formación de bailarín, interpretación, clown, mímica y canto. Caballero se formó en el Instituto de Teatro de Sevilla, con esos mismos ideales: un actor debe estar formado en todas las artes escénicas, pues no se pueden separar las artes ya que poesía, música y danza siempre estuvieron unidas en la escena. Ese reflejo quedará plasmado en las representaciones de Velador en las que conviven actores con marionetas, trapezistas, malabaristas y músicos.

Pero con esto, ni nosotros ni Velador pretendemos decir que la música debe estar en todo momento presente en la escena, algo que llegaría a saturar al audio-espectador y a hacerla imperceptible. Caballero junto a Almendral se plantean muchos interrogantes respecto al uso de la misma o su intencionalidad. Son preguntas tipo las sugeridas por Conrado Xalabarder⁵ para llegar a una coherente distribución musical (en su caso referida al cine y que nosotros adaptaremos al teatro) como: qué estilo de música usar, qué tímbrica, cómo distribuirla, qué cantidad, cuántos temas, qué personajes la necesitan, cómo y cuando empezarla y acabarla.

Podemos decir que los ideales de Teatro del Velador están relacionados con la corriente surgida en Europa a comienzo del siglo XX en contra de la literatura, con afirmaciones como la

⁴ SÁNCHEZ, José Antonio, *Dramaturgias de la imagen*. Castilla-La Mancha: Colección Monografías nº 16, 2002, p. 45

⁵ XALABARDER, Conrado. *Música de Cine. Una ilusión óptica*. Libros en Red, 2006, p. 65

que escribía Fuchs⁶ en 1909 «El éxito del teatro del arte sólo podrá alcanzarse en contra de la literatura, de lo que se desprende claramente que la literatura carece de influencia, incluso en los asuntos del teatro».

La palabra cede su puesto al uso de mecanismos de comunicación no verbal. La palabra se convierte en gesto, en movimiento, en sonido corporeizado o en música. Aquello que la palabra no es capaz de expresar precisa de todos los procedimientos plásticos y sonoros de que dispone el escenógrafo y el actor. Entre todas las vertientes a las que deriva el teatro contemporáneo, que plasmamos en la siguiente figura, encontramos también ese alejamiento de la literatura, de la palabra con significación semántica⁷.



Al adentrarnos en el análisis iremos descubriendo cómo, al igual que ocurre en el cine, la incorporación del elemento musical a la escena puede aportar una significación diferente a la misma, añadir un significado inexistente sin la presencia de este elemento y muchas otras funciones que iremos viendo a lo largo de la presente tesis doctoral. Al no encontrar herramientas de análisis respecto a la función de la música en el teatro, iremos adaptando las propias para el análisis de la función de la música en el cine, como las sugeridas por M. Chion, C. Xalabarder, A. Rodríguez, M^a B. Molina Jiménez, C. Vernallis⁸ o P. Iglesias Simón⁹, entre otros.

⁶ SÁNCHEZ, José Antonio. *La escena moderna. Manifiestos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal. 1999. p. 9

⁷ SÁNCHEZ, José Antonio, (2002), ob.cit., p. 103 y ss.

⁸ VERNALLIS, Carol, *Experiencing music video: Aesthetics and Cultural Context*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.

Tal y como expone Xalabarder refiriéndose al cine, entre las funciones que ha tenido y tiene la música tanto en el teatro como en el cine podríamos destacar algunas como el uso dado en el teatro como medio de transición para dar tiempo a cambiar un escenario o a los actores a cambiar su vestuario, o bien el de crear elipsis temporales; pero, por otro lado, entre las funciones comunicativas de la música se encuentran la de ambientar épocas y lugares, contextualizando la obra (algo que también podría producir engaños), reemplazar diálogos (una música es capaz de transmitirnos un sentimiento y mucha más información que la palabra), dinamizar o ralentizar el ritmo en la escena, aportar información extra a la que nos transmite el texto, los gestos, la escenografía, el vestuario, etc., interferir en la implicación emocional y/o intelectual, conexionar secuencias, dar coherencia a toda la obra, camuflar errores, etc. Y seguro que son muchas las funciones que nos dejamos sin enumerar. Como cita John Sturges¹⁰, «Puedo hacer que un actor vaya hacia una ventana y mire a través de ella. Pero Elmer Bernstein, con su batuta, es quien refleja lo que éste piensa o siente. Esa es la diferencia».

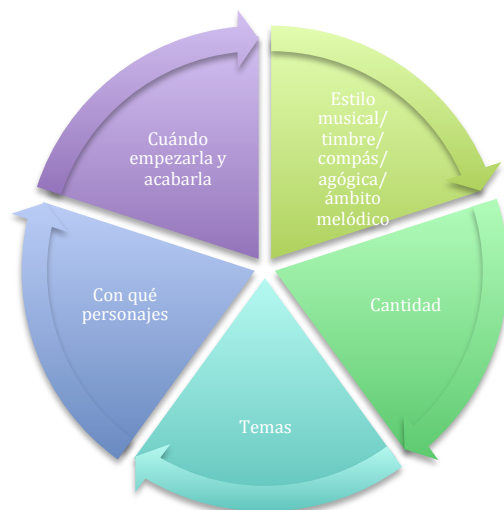
A un cinéfilo no le haría falta más de dos segundos de música para visualizar en su mente aquella escena de Vivien Leigh afirmando que nunca volvería a pasar hambre, o aquella otra en la que Humphrey Bogart le confiesa a Claude Rains el comienzo de su nueva amistad, o esa romántica escena con música de Celine Dion en la proa de un barco cuyo nombre no hay ni que citar.

Podemos decir que tras los años de seguimiento a Teatro del Velador, nos ocurre lo mismo, pues, tras escuchar tan sólo tres notas musicales de algunas de sus composiciones, somos capaces de visualizar la escena para la que fue compuesta.

Volviendo a las preguntas que debe plantearse el compositor antes de comenzar a escribir la música que acompañará, en nuestro caso, a la obra teatral, nos atrevemos a plasmarlas en un breve y conciso gráfico:

⁹ IGLESIAS SIMÓN, Pablo. *Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena*. Madrid: Acotaciones nº 20, 2008. p. 32

¹⁰ XALABARDER, Conrado, (2006), ob.cit., p.18



Cada película o, en nuestro caso, cada obra teatral será un caso único y exclusivo con una cantidad de música, un estilo y todos los parámetros que conforman una partitura específicos para esa obra teatral. Aunque intentaremos llegar a algunas conclusiones finales que nos justifiquen el uso de la música que realiza Almendral. Pero esto es algo que pretendemos ir descubriendo en el transcurso de la presente investigación.

Vivimos en una época de hibridación, globalización y experimentación, en la que el espectador está predispuesto a recibir las sensaciones que le ofrece un espectáculo a través de cualquiera de sus sentidos. Cada día surgen nuevos formatos escénicos que rompen con lo convencional, en un intento por colocar al espectador en un territorio sensorial novedoso, ya que la pretensión de cualquiera de las artes escénicas no es más que la de llegar a nuestros sentidos.

En nuestra cultura, el ser humano cuenta con tantos recursos comunicativos que resulta difícil delimitar con unas fronteras y considerar como géneros aislados a los formatos teatro, danza, concierto, performance, etc.

Por otro lado, el contexto social que rodea al proceso creativo debe formar parte ineludible de la propia creación y, de esta manera, las artes escénicas han evolucionado creando diferentes géneros, influenciados por la cultura propia de cada lugar y la perenne inquietud del ser humano por conocer otras culturas. Como dice el Doctor y Catedrático de Comunicación Audiovisual y publicidad Miguel de Aguilera, «no puede entenderse ningún sistema de comunicación humana sin atender al contexto social en el que surge y se desarrolla». ¹¹

Y en esa búsqueda de elementos nuevos procedentes de la cultura propia o no, surge la hibridación en el arte. Cuando hablamos de hibridación en las artes escénicas, de la *obra de arte*

¹¹ DE AGUILERA MOYANO, Miguel. (1989), ob.cit., p. 63

total no podemos dejar de referirnos a Wagner y su concepto de «Gesamtkunstwerk», que tuvo su máximo esplendor en la época romántica. Como nos comenta J. A. Sánchez, siguiendo las claves de Wagner,

“La concepción de la obra de arte total se encontraba íntimamente unida al proyecto de devolver al arte a la esfera de la vida... El arte debía crecer desde la naturaleza, desde la vida. (...)La música y la plástica servirían de punto de partida y de ellas crecería el Drama. Un drama sin música e imagen es una estructura muerta, y lo muerto no puede ser manifestación de la consciencia”.¹²

Puesto que la música es parte integrante de nuestras vidas, sería extraño prescindir de ella en las artes escénicas. Por otro lado, los diferentes estilos musicales procedentes de culturas heterogéneas tienden a romper las barreras encontrándose y fusionándose los diferentes géneros con otras modalidades comunicativas¹³, como comentan de Aguilera, Adell y Sedeño.

Tras todo lo expuesto, podemos reafirmar que el tema de la presente tesis doctoral ensambla a la perfección con el curso de doctorado al que asistimos en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Málaga ya que la consideración de la música como forma de comunicación, sitúa esta tesis en el perfil del curso “Comunicación y Música” en el que recibimos la formación. Este programa supone una experiencia sin precedentes en Europa puesto que, desde su instauración en el año 2004, propuso un enfoque de la música desde su dimensión comunicativa. No hay precedentes de programas de doctorado que aúnen a músicos y a comunicadores con el fin de estudiar la función comunicativa de la música.

Contamos como directora de tesis con D^a Diana Pérez Custodio, compositora y Doctora en comunicación, que nos ayudará a encauzar el presente trabajo desde el punto de vista de la música. No obstante, con objeto de imprimir ese fundamento sociológico del que la presente investigación precisa, hemos solicitado que sea tutelada por D. Miguel de Aguilera Moyano, teniendo en cuenta su amplio currículo apoyado en la vertiente de la sociología y las numerosas publicaciones con que cuenta que nos servirán para fundamentar con solidez nuestros argumentos.

La primera dificultad encontrada, como ya dijimos, fue la casi total inexistencia de publicaciones relacionadas exactamente con la música en el teatro, es decir, con la función comunicativa de la música dentro de las artes escénicas. En segundo lugar, en el cine es fácil hoy

¹² SÁNCHEZ, José Antonio. (2002), ob.cit., p.29

¹³ AAVV. *Hibridando el Saber. Investigar sobre Comunicación y Música*. SPICUM, UMA, 2010. p. 11 y 12

día encontrar grabaciones de cualquier película con una accesible adquisición de las mismas, cosa que no sucede en el teatro, donde incluso las compañías de más renombre no cuentan con las grabaciones de sus obras para la venta. Pero, muy a nuestro favor, han sido muchos los que han querido hacer más fácil este camino, enviándonos grabaciones de sus representaciones, prestándonos toda la información que les solicitábamos y abriendo nuestros contactos en el mundo teatral. Sin esta desinteresada ayuda, nuestro trabajo no habría podido llevarse a cabo.

Tras esta breve presentación de nuestra tesis doctoral, daremos paso en el siguiente apartado a las cuestiones metodológicas en las que se fundamenta nuestra tesis doctoral.

I. 2. Cuestiones Metodológicas

“Comprender es, pues, ir más allá de la identificación de la forma y de la fuente, es producir un nuevo nivel de sentido a partir de la interpretación de aquello que estamos oyendo en función del contexto perceptivo y de nuestra propia experiencia auditiva.”

Ángel Rodríguez¹⁴

El objeto de estudio de esta tesis doctoral, como ya propusimos en el apartado anterior, consistirá en el acercamiento a la obra compositiva de Inmaculada Almendral creada para la compañía Teatro del Velador. Nuestra hipótesis de partida es la siguiente:

La música es un elemento comunicador que, en su relación con la puesta en escena, interfiere en la significación total de la obra teatral.

Para lograr confirmar o refutar la presente hipótesis hemos seleccionado, asesorados por Almendral y Dolores Caballero, un corpus de estudio de seis obras dentro del amplio repertorio de la compañía. La razón por la que hemos seleccionado esta cantidad de obras es porque consideramos un número suficiente de entre las 15-18 obras con las que cuentan a lo largo de sus veinticinco años de vida. La selección realizada abarca obras correspondientes a una década de la creación artística de Velador y escogidas de entre sus diferentes géneros: obras de producción propia teatrales o de teatro-danza, y adaptaciones de textos pre-existentes. Tras recibir el material de video por parte de la compañía optamos por la siguiente selección para llevar a cabo nuestro análisis:

¹⁴ RODRÍGUEZ, Ángel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998, p.203

Obras Analizadas				
Adaptación	Textos pre-existentes	2003	<i>La Cárcel de Sevilla</i>	
		2007	<i>El deseo atrapado por la cola</i>	
Creación propia	Teatro-Danza	2001	<i>Svo-zos</i>	
		2006	<i>El patio</i>	
	Teatro	2010	<i>Dröppo</i>	
		2011	<i>Augusto</i>	

Antes de definir cuál sería nuestro método de análisis y en qué pilares estaría fundamentada nos planteamos una serie de interrogantes que irían encaminando nuestra hipótesis y nuestro objeto de estudio:

- ¿Existe algún método de análisis que relacione a la música con la puesta en escena teatral o habrá que recurrir a métodos específicos de análisis del género cinematográfico?
- ¿Puede la música interferir en la comprensión del lenguaje textual o en los sentimientos del audio-espectador?
- ¿Es la música parte integrante del mensaje comunicador de la obra teatral?
- ¿Cómo interfieren los diferentes estilos y parámetros musicales en la puesta en escena?
- ¿Sirve la música para anunciar la aparición en escena de un personaje o el comienzo de una acción?
- ¿La música de una obra teatral será recibida de diferente forma dependiendo de la procedencia social y cultural del espectador?
- ¿Cuál es el uso de la música que realiza Teatro del Velador en las seis obras seleccionadas como corpus de estudio?

Esta serie de interrogantes que pretende estar fundamentada en una base tanto histórica como sociocultural, musical y psicológica con un gran apoyo en la vertiente de las Ciencias de la Comunicación, nos lleva a plantear los siguientes objetivos:

- Formular un método de análisis para la función de la música en la escena, que beba de los métodos de análisis utilizados para la música clásica, el cine y las artes audiovisuales en general.
- Contextualizar histórica y musicalmente la obra de Inmaculada Almendral en relación a la compañía Teatro el Velador, incluyendo la biografía de la compositora y la historia de la compañía.
- Estudiar el modo en que Inmaculada Almendral plantea sus composiciones músico-teatrales.
- Comparar la función comunicativa de la música en las diferentes obras analizadas.



Modelo analítico planteado

Nuestro punto de partida para poder alcanzar los presentes objetivos será la elaboración de una contextualización histórica de la compañía en el marco de las artes escénicas de forma diacrónica y sincrónica. Esto nos permitirá situar a Teatro del Velador en el aquí y ahora: en qué contexto se encuentra, quiénes han influido en su estilo y, por último, en qué medida influyen ellos en el resto de las artes escénicas actuales. Con dichas cuestiones partimos de lo general hacia lo particular, es decir, comenzamos desde el inicio del teatro como tal, en el que la música ya estaba presente, haciendo un breve repaso por aquellos hechos, obras o compañías teatrales, a lo largo de la historia del teatro, que han hecho uso de la música en sus representaciones con un

fin comunicativo, todo ello sin perder de vista la procedencia y época de nuestra compañía objeto de estudio, para ir acotando cada vez más el contexto cercano a Teatro del Velador. Por supuesto, tan sólo daremos unas breves pinceladas de aquellas compañías o dramaturgos que consideramos pilares *sine qua non* habría surgido Velador tal y como es.

En otro nivel, con un acercamiento a la vertiente más humana de la investigación, realizaremos una serie de entrevistas que nos ayuden a recopilar información y a enfocar nuestro estudio, basándonos en aquellos que en algún momento han realizado alguna investigación sobre el tema que nos concierne y pudieran sernos de utilidad. Estas entrevistas nos ayudarán también a un perfil biográfico tanto de la compositora como del director de la compañía Juan Dolores Caballero y de la propia compañía Teatro del Velador.

El estudio de las composiciones de Inmaculada Almendral ha podido ser elaborado gracias a las partituras y audios facilitados por la compositora,¹⁵ debiendo transcribir personalmente un alto porcentaje de las obras musicales sometidas a análisis. Para realizar la transcripción, el método usado ha sido la audición repetida de los videos facilitados por la compañía teatral¹⁶.

En un nivel de concreción superior en nuestro análisis, los parámetros expuestos por Michel Chion en *La música en el cine* y en *La Audiovisión*, las teorías de Ángel Rodríguez expresadas en *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, el método de análisis de Conrado Xalabarder *Música de cine, una ilusión óptica: Método de análisis y creación de Bandas sonoras*, entre otros, nos serán útiles y adaptables al género del teatro para realizar ese análisis de la función de la música con respecto a la puesta en escena. Una vez avancemos en la investigación, iremos realizando los cambios pertinentes para adaptarlos al género teatral.

Gracias a las entrevistas efectuadas a Almendral y al exhaustivo análisis realizado sobre sus composiciones siguiendo un fundamento basado en la Musicología, ciencia que se ocupa del análisis de todo lo referente a la música clásica, conoceremos y acotaremos el estilo compositivo de la compositora. Serán, por otro lado, varios pilares epistemológicos los que le den fundamento al análisis que relacione la función de la música con la puesta en escena.

¹⁵ El material sobre el que mayormente se ha realizado el análisis ha sido los videos o grabaciones de alguna representación de las obras seleccionadas para la investigación. Hoy día es bastante accesible encontrar un disco de una banda sonora de un film o una grabación del mismo. Sin embargo, compañías teatrales con más de 30 años de bagaje no cuentan con la registración digital de sus representaciones (y a su vez éstas serían únicas y diferentes en cada representación) y mucho menos con un disco de la banda sonora original.

¹⁶ Es por ello que pedimos disculpas a la compositora si alguna de las transcripciones no es absolutamente fiel a la creación original. Para dicha transcripción hemos utilizado el programa editor de partituras *Sibelius 7* para Mac.

Estableceremos un orden en cuanto a los procedimientos de análisis empleados, para poder concretar una serie de resultados con validez suficiente que confieran solidez a nuestra investigación y que de forma resumida podrían definirse en los siguientes pasos:

- Búsqueda y selección de fuentes escritas: en este apartado incluimos las fuentes bibliográficas, hemerográficas, consulta de páginas de internet y partituras de las composiciones de Almendral, facilitadas por la compositora o transcritas personalmente.
- Búsqueda y selección de fuentes sonoras: de entre las fuentes sonoras facilitadas por la compositora nos hemos ceñido a aquellas que fueron compuestas para las obras teatrales que han sido seleccionadas como corpus de estudio. Muchas de estas obras, como ya se ha mencionado, no estaban transcritas, por lo que, con el fin de llevar a cabo un análisis exhaustivo, se ha procedido a su transcripción, tratando de respetar fielmente la creación original¹⁷.
- Búsqueda y selección de grabaciones audiovisuales: tengamos en cuenta que el teatro es un género vivo y cambiante, donde cada representación es única y exclusiva, siendo el teatro un arte perecedero del que sólo queda la esencia tras cada representación. Debido a que Velador interpreta mucha música en vivo, las versiones serán únicas y adaptadas a la capacidad musical de los actores. Para nuestro análisis, nos basaremos en las grabaciones cedidas por la compañía. Podría darse el caso de que en las diferentes representaciones variasen elementos, como los propios actores, los tiempos, los tonos de las piezas musicales (sobre todo aquellas obras interpretadas en vivo); pero sólo podemos someter a análisis aquella representación de cuya grabación disponemos¹⁸. Es por ello que hacemos constar toda la información que poseemos del nombre de los actores participantes, del lugar y de la fecha de la citada representación.
- Realización de entrevistas en profundidad: realizamos entrevistas a la compositora y al director de la compañía además de a personas de renombre dentro del ámbito del Teatro.
- Asistencia a ensayos de la compañía y a representaciones teatrales: gracias a la cercanía con la sede de esta compañía sevillana y a la constante disposición por

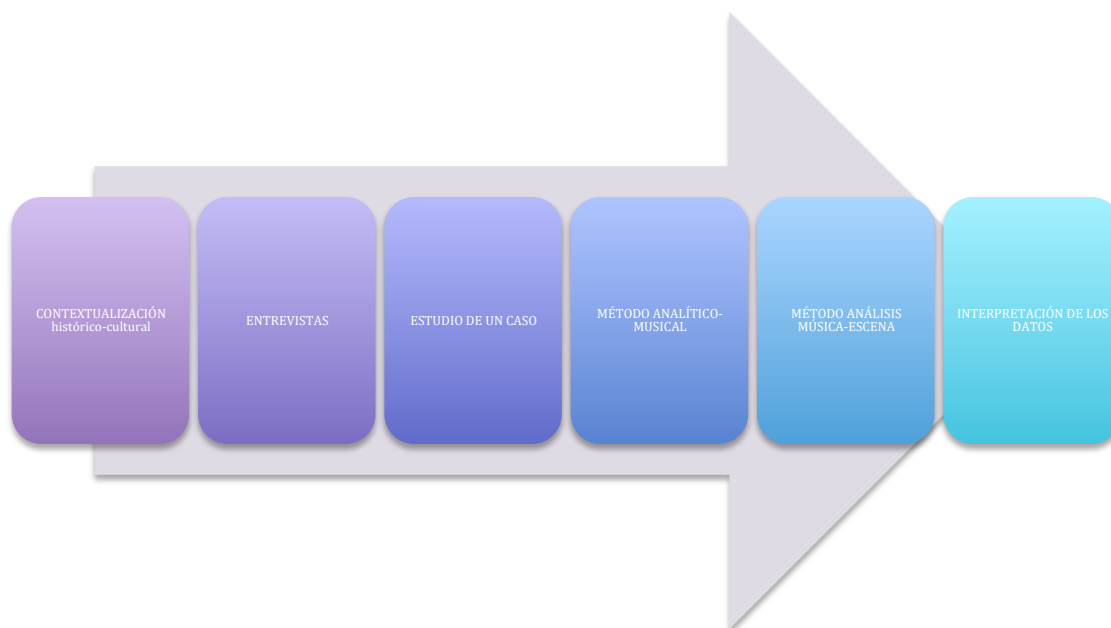
¹⁷ En el mundo del teatro no es usual encontrar discografía que contenga la banda sonora de una obra teatral, algo que sí sucede en el cine. Este hecho ha dificultado y atrasado, en cierta medida, nuestro análisis.

¹⁸ Pero las posibles variaciones entre las diferentes puestas en escena no son significativas para el conjunto de la presente investigación.

parte de sus miembros para contribuir a la presente investigación, hemos tenido la oportunidad de asistir a ensayos de la misma y apreciar el trabajo que realizan desde el punto de vista musical. La compositora asiste a los ensayos desde el comienzo del montaje y la música va surgiendo de forma paralela a la preparación de la obra teatral. Con un teclado en el local de ensayo, instrumentos en el escenario, las voces de los actores y las constantes indicaciones de Almendral, la música nace *in situ*. Ese es el motivo por el que, en ocasiones, no queda constancia en partituras, sino en la memoria de los actores, del director y de la propia compositora. De esta forma, el resultado final de la música en las representaciones no es una improvisación sino algo muy premeditado, medido y ensayado, aunque no haya quedado plasmado en una partitura musical. Las indicaciones que Almendral aporta en cuanto a la voz (muy usada como instrumento musical) o los juegos rítmicos que propone, nos permiten valorar la formación musical con la que cuentan los actores de Velador.

- Asistencia a representaciones de diferentes compañías teatrales actuales: tras el estudio bibliográfico y hemerográfico de las diferentes compañías teatrales en un territorio cercano y asequible, hemos acudido a representaciones que nos parecieron interesantes para nuestra investigación, realizadas por compañías en las que la música está presente como un elemento comunicativo, de forma equiparable a la palabra o a la comunicación gestual.
- Asistencia a debates: con actores y directores tras alguna representación como la realizada por Ricardo Iniesta al frente del grupo teatral sevillano Atalaya o al propio Juan Dolores Caballero cuando Velador interpretó *Dröppo* o *Augusto* en el teatro Cánovas de Málaga.
- Análisis exhaustivo: de las obras seleccionadas como corpus de estudio.

Por último, enmarcaremos el estudio bajo una interrelación epistemológica de todos los procedimientos empleados en la investigación llegando así a lograr un resultado complejo y sólido en nuestra investigación.



Como decimos, las técnicas seguidas para llevar a cabo nuestra investigación se podrían resumir en:

CONTEXTUALIZACIÓN:

Para acercarnos a nuestro objeto de estudio, el primer paso será un estudio de la evolución del teatro, comenzando desde sus orígenes hasta irnos acercando en tiempo y lugar a la compañía sevillana Teatro el Velador, buscando siempre la intervención de la música en la puesta en escena.

ENTREVISTAS:

De forma simultánea a la contextualización de nuestra compañía, realizaremos una serie de entrevistas a diferentes personas que pensamos nos pueden aportar información pertinente para nuestra investigación. Ellos mismos nos irán orientando en cuanto a bibliografía, páginas web, organismos en el mundo del teatro y compañías teatrales. Las entrevistas serán expuestas en los anexos de la presente tesis doctoral. Enumeramos las entrevistas realizadas con un breve repaso biográfico de cada una de ellas:

- Dolores Caballero, Juan: director de la compañía teatral Teatro del Velador. Con una amplia trayectoria como director escénico, no sólo para su propia compañía sino también para otras como Histrión Teatro o Atalaya.
- Almendral, Inmaculada: compositora de la compañía Teatro del Velador y profesora de la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla. Sus composiciones son únicas y con un

uso específico para cada obra, como las bandas sonoras compuestas para el cine.

- Álvarez, Lucía: compositora y profesora en la Universidad de México UNAM, miembro de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias cinematográficas, con artículos publicados sobre la figura del compositor en el teatro y en el cine.
- Cornago, Óscar: científico titular del Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Especializado en literatura y teatro contemporáneo. Fue Rafael Torán quien nos recomendó contactar con Cornago quien, a su vez, nos recomienda contactar con varias bibliotecas y organismos de la capital como la fundación Juan March.
- González Villalibre, Alejandro: profesor de la Universidad de Oviedo, facultad de Musicología. Con estudios sobre la música de José Nieto para el cine.
- Iglesias, Pablo: licenciado en Dirección Escénica por la ESAD de Madrid. Doctorado en Comunicación Audiovisual. Su ayuda por correspondencia virtual y la visita de su página web nos orientará en cierta medida sobre el ente sonoro en el cine.
- Lamas, Rafael: director de orquesta, pianista y profesor de Literatura y Teoría Cultural en Fordham University en Nueva York. Gracias a su libro *Música e identidad* con referencias al teatro musical español y una entrevista realizada vía correo electrónico, Lamas nos facilitará algunas referencias bibliográficas.
- Liñán, Rafael: compositor encargado de realizar la música para la obra teatral de Sara Molina *Hécuba, nomos y música de las ciudadanas*, 1998. Por medio de una entrevista por correo electrónico nos relata como se desarrolló la composición de la música y preparación de la obra teatral.
- Márquez Montes, Carmen: fue José Antonio Sánchez quien nos facilitó el contacto de esta profesora de la universidad de las Palmas. La profesora Márquez, especializada en literatura española e hispanoamericana, nos da referencias de algunas revistas teatrales en las que algún artículo podría tratar sobre la música en el teatro.
- Morales Morantes, Luis Fernando: doctor en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universidad Autónoma de Barcelona. Profesor de Estructura de Comunicación de Masas en la citada universidad. Su tesis doctoral tiene como título “Diseño de un modelo para el estudio del impacto perceptivo del overlapping audiovisual”.
- Sánchez, José Antonio: Doctor, catedrático en Historia del Arte, director de muchas tesis doctorales sobre las artes escénicas. Su bibliografía e inestimables consejos serán de gran ayuda.

- Seco Arpe, Manuel: compositor a quien Sara Molina encargó la música para *Almas y jardines*. Nos describe vía correo electrónico toda la etapa compositiva para este encargo.
- Torán, Rafael: Profesor de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga y director de la compañía Teatro del Gato. Figura clave en la investigación, pues será la primera persona entrevistada y cuya ayuda bibliográfica resultará un gran apoyo.
- Compañía Atalaya: puesto que han sido varias las colaboraciones tanto de Caballero como de Almendral con esta compañía, que es coetánea y de origen sevillano como Velador, decidimos entrevistar a los componentes y director de esta compañía tras su actuación en Málaga en el Teatro Cánovas.
- Compañía Els Joglars: tras realizar un estudio de las obras teatrales de las últimas décadas en busca de un uso de la música como medio de comunicación, nos topamos con una obra de esta compañía titulada *El Joc*, cuyo uso de la música nos pareció bastante original. Es por ello que contactamos con la compañía quien nos facilitará la grabación de la misma y de otras obras que también hacen un uso de la música como lenguaje comunicativo.
- Compañía Mal Pelo: la compañía nos enviará dossiers, DVD's y nos facilitará entradas para verlos en Málaga en el Conservatorio de Danza.

ESTUDIO DE UN CASO:

El corpus de estudio, como ya dijimos, será de seis obras seleccionadas entre la amplia producción de la compañía Teatro del Velador. Es un número significativo que nos permitirá extraer conclusiones sólidas.

MÉTODO ANALÍTICO-MUSICAL:

Usando métodos de análisis propios de la música clásica, como el propuesto por J. LaRue, analizaremos todas las piezas musicales usadas en las obras teatrales que componen nuestro corpus de estudio.

MÉTODO ANÁLISIS MÚSICA-ESCENA:

Estudiaremos la relación audiovisual que se produce entre la escena y la música usando métodos de análisis más propios del cine pero adaptados al teatro, métodos que ya hemos nombrado previamente e iremos desarrollando en el capítulo dedicado al análisis.

INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS OBTENIDOS:

Una vez realizado todo el análisis, la recopilación de datos y la contextualización, procederemos a elaborar tablas comparativas de los resultados obtenidos, además de desarrollar nuestra propia conclusión al respecto.

Con estos seis procedimientos metodológicos pretendemos confirmar la teoría de la triangulación metodológica que defiende que para una investigación tanto cualitativa como cuantitativa son necesarios al menos tres perspectivas metodológicas distintas para llegar a obtener una información con solidez¹⁹.

Para hacer una síntesis de la estructura de nuestra investigación pasamos a detallar los siete bloques en los que la hemos dividido, todo ello precedido de un índice:

- I. INMACULADA ALMENDRAL: SU MÚSICA PARA TEATRO DEL VELADOR. Este bloque, dividido a su vez en dos capítulos, nos servirá para presentar la tesis doctoral. En primer lugar, la introducción y justificación del trabajo compositivo de la compositora Inmaculada Almendral para la compañía Teatro del Velador, contemplada siempre dicha creación como un lenguaje comunicativo dentro de las artes escénicas. Presentaremos en un primer capítulo los objetivos propuestos y seguidamente, en un segundo capítulo, la metodología de investigación que planteamos y la estructura del propio trabajo.
- II. LA MÚSICA EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL A LO LARGO DE LA HISTORIA. Puesto que la salida de la dictadura española hacia la democracia es un factor social, cultural y económico que influye de forma directa en la creación artística y, por ende, en el teatro, haremos en este segundo bloque más hincapié en la etapa que parte de los años 70 hasta nuestros días. No focalizaremos únicamente este apartado en nuestro país y contexto histórico, sino que nuestro estudio se desplazará más allá de nuestras fronteras y de la época actual, llegando al nacimiento del teatro para asomarnos a aquellas artes llevadas al escenario que en aquel entonces ya hicieron uso de la música como parte argumental o como elemento de comunicación. Dividimos igualmente este bloque en dos capítulos: un primer capítulo destinado a hacer un repaso general desde los comienzos del teatro, centrándonos sobre todo en Europa y un segundo capítulo exclusivo del teatro en España apoyado en los años posteriores a la dictadura aunque con

¹⁹ Tratadistas como Mark Easterby-Smith, Richard Thorpe o Andy Lowe defienden en su libro *Management Research* (2002) la teoría de la triangulación metódica.

una previa contextualización diacrónica. Hacemos un especial énfasis en que nuestra intención no es describir la evolución de géneros como la ópera, la zarzuela o el musical que, si bien han surgido de los mismos orígenes que el propio teatro, han evolucionado hasta integrarse en géneros propiamente musicales.

Profundizaremos, sin embargo, en aquellas compañías españolas que hacen un uso incidental de la música, componiendo una música específica y original para cada obra teatral, y no haciendo uso (salvo excepcionalmente y de forma justificada por el propio argumento) de música preexistente.

III. TEATRO DEL VELADOR: UN REFERENTE EN EL TEATRO ANDALUZ DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS. En este tercer bloque nos centraremos en nuestro objeto de estudio: la compañía Teatro del Velador dirigida por Juan Dolores Caballero y con la colaboración de la compositora Inmaculada Almendral para la puesta en escena. Es por ello que, en un primer capítulo hablaremos de la compañía Teatro del Velador, acercándonos tanto a sus obras como a las fuentes de inspiración para la compañía. En segundo lugar haremos un acercamiento biográfico a Dolores Caballero y, por último, presentaremos a la compositora Inmaculada Almendral con quien Caballero colabora en todas sus creaciones para Velador.

IV. LA MÚSICA EN LAS OBRAS DE TEATRO DEL VELADOR. En el cuarto bloque, una vez familiarizados con la compañía, su director y la compositora, procederemos directamente al análisis de las seis obras seleccionadas. Para ello, detallaremos en un apartado introductorio los parámetros que tendremos en cuenta en nuestro análisis, así como las fuentes que nos han conducido a su elección. Seguidamente haremos un análisis exhaustivo de cada uno de los fragmentos con música en las seis obras seleccionadas donde incluiremos muchas de las transcripciones musicales realizadas de la obra de Almendral. Al terminar cada análisis haremos un recuento de los valores obtenidos en cada obra exponiendo una conclusión de estos valores. Una vez realizado el análisis de cada una de las seis obras, procederemos a un análisis comparativo de las mismas.

V. CONCLUSIONES. Este bloque es el que cierra nuestro trabajo de investigación. Pretendemos exponer en el mismo las conclusiones extraídas tras la realización de la misma que den validez a la hipótesis planteada y respuesta a todos los interrogantes que

nos planteamos. A su vez, expondremos aquellas dificultades y diferencias encontradas sobre las herramientas de análisis empleadas propias del género cinematográfico y adaptadas al género teatral.

VI. FUENTES. En el sexto bloque enumeraremos las fuentes que nos han servido de referencia para la presente tesis doctoral incluyendo las bibliográficas, hemerográficas, páginas consultadas de internet y entrevistas realizadas.

VII. ANEXOS. Por último, en este bloque final incluiremos la transcripción de aquellas entrevistas en profundidad que nos sirvieron para encauzar la investigación. Además incluiremos una grabación de video de las seis obras sometidas a análisis y la música de cada una de ellas en formato .mp3.

Tras haber presentado la presente tesis doctoral y su estructura nos llega el momento de empezar la andadura por nuestra investigación que, como previamente anunciamos, nos llevará en primer lugar a una contextualización diacrónica y sincrónica de la compañía Teatro del Velador, labor que será llevada a cabo en el siguiente bloque.

II. LA MÚSICA EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL A LO LARGO DE LA HISTORIA

II. LA MÚSICA EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL A LO LARGO DE LA HISTORIA

II.1. Función de la música en el género teatral: evolución hacia el siglo XXI

El teatro tiene su origen en la innata necesidad de comunicación del ser humano. El eterno deseo de immortalizarse lleva al hombre a narrar historias para hacerlas pervivir más allá de él mismo. Puede decirse, de este modo, que el teatro ha existido desde tiempos remotos, aunque los recursos o formas de representación han variado ostensiblemente a lo largo de los siglos. Los elementos básicos que componen la expresión teatral, es decir, la voz, gestos, movimientos corporales, canto, música, danza, etc. han estado influidos por la cultura propia de cada lugar y de cada época.

No debiera ser nuestro cometido detallar la historia y la evolución del teatro desde sus inicios hasta nuestros días, si bien es necesario esbozar unas pinceladas que nos sitúen en el contexto que se pretende con la presente investigación y que sirvan de referencia para la posterior relación con el objeto de estudio. Es por ello que haremos un breve viaje a los orígenes del teatro, situando a la música en esas ya remotas puestas en escena para, posteriormente, irnos acercando al día de hoy, a la compañía Velador y a todas aquellas posibles influencias que Velador haya recibido, para centrarnos definitivamente en Andalucía, Sevilla y Velador en la época actual.

Dividiremos este bloque en dos grandes apartados. El primero dedicado al teatro en general desde sus orígenes hasta la actualidad, buscando aquellos elementos que pudieron encauzar a Juan Dolores Caballero a la creación de su propio estilo teatral. El segundo lo enfocaremos exclusivamente al teatro español. Si bien, ya hablaremos algo de este repertorio anterior al siglo XX en el apartado previo. Nuestro fin principal es hablar del género teatral en la España que transcurre desde el final de la dictadura hasta nuestros días, pero para contextualizar diacrónicamente esta etapa nos remitiremos a autores previos que consideramos de sumo interés para llegar a entender a Caballero y su compañía Teatro del Velador.

Ambos apartados seguirán un orden cronológico pero, es sabido que hay etapas que se solapan en el tiempo, lo que podría resultar un poco confuso en la lectura e insistimos en que sólo buscamos las posibles influencias en nuestra compañía de estudio por lo que se podría echar en falta algunos autores que han sido importantes en la historia del teatro pero con los que no hemos encontrado relación de interés para encauzar a Velador.

II.1.1. Inicio del teatro: Grecia y Roma

En este viaje al pasado nos acercamos a los albores de la humanidad, en los que se desarrollaban ritos y ceremonias que poseían un marcado tono teatral. En estas ceremonias ya intervenían la voz, la expresión corporal, las máscaras y la música. Por ejemplo en India, desde la antigüedad se mostraban situaciones teatrales en las que aparecían elementos como la danza, el canto, la mímica y las pasiones, con o sin textos, con fines que afectaban a la sensibilidad de cada espectador.

El teatro griego, con la intención de agasajar a los héroes, tiene su origen en el Ditirambo y las fiestas Helénicas. Las representaciones se realizaban a la intemperie, utilizando la ladera de una montaña para los espectadores y la parte más baja para situar a los actores. Esta ubicación evolucionará con la construcción de gradas, de teatros y anfiteatros, algunos de los cuales han sobrevivido hasta nuestros días. El Ditirambo, composición lírica griega dedicada al dios Dionisio y cuya función era invocar a su dios a bajar a la tierra, estaba interpretada por un coro formado por cincuenta hombres o niños (no mujeres). En esta composición también existía la figura del Corifeo o solista, que dialogaba con el resto del coro. Esta forma teatral dará lugar, entre otros géneros teatrales, a la tragedia griega²⁰.



Teatro Apolo en Delfos, Grecia, s. IV a.C.²¹

Tanto en la tragedia como en la comedia existía ya la presencia de la música en escena, llevada a cabo por un coro o por varios instrumentistas que acompañaban los cantos.

²⁰ La tragedia griega nace en la Antigua Grecia allá por el siglo V a. de C. pero, con la evolución propia del paso de los siglos, continúa hasta el Romanticismo. Asiduamente el argumento estaba relacionado con la caída de algún personaje importante y como hecho novedoso tenía la representación en vivo ante un público de esta acción.

²¹ Imagen obtenida de <http://www.3viajes.com/el-centro-del-mundo-templo-de-apollo-en-delfos/>. Consulta realizada el 4-5-2014.

El teatro romano, por su parte, intercalaba intermedios musicales, acompañamiento (normalmente con una flauta), partes declamadas o cantadas y partes líricas. Sus orígenes están influenciados por el teatro griego y por el teatro etrusco con sus *ludis* o juegos circenses con actores que danzaban acompañados por la flauta. Además realizaban los *saturae*²² musicales, que consistían en popurrís donde convivían cantos con gestos y todo ello acompañado por el flautista. La evolución del teatro romano propiciará una intervención más reducida del coro y una mayor presencia de los solistas. Por la convivencia de la danza, el canto solista, los coros y los llamativos decorados podemos afirmar, salvando las diferencias, que la tragedia evoluciona hacia algo próximo a la futura ópera.

La música, además de en estas ceremonias teatrales, también estaba presente en los actos de celebración de fiestas, sacrificios, en la guerra y en la política. Digamos que el teatro y, por ende, la música, formaban parte de la sociedad romana, la cual consideraba al ciudadano romano como un *homo spectator*.

Para hacernos una idea de la importancia que los emperadores romanos otorgaban al teatro citaremos a Marco Antonio, quien dedicaba a su teatro romano más de cien días al año para la representación de juegos escénicos. No era una representación como la entendemos hoy día con un respeto por la acción, un silencio e inmovilidad por parte del espectador. Los romanos eran ruidosos, incultos y desordenados. Debemos imaginar la representación con todos esos ruidos y movimientos añadidos al propio espectáculo.

Llegados a la Edad Media, en la Europa católica, la mayor parte de las representaciones tenían lugar en la iglesia. Eran los denominados Milagros que posteriormente evolucionaron hacia los Misterios, incluyendo cada vez más temas profanos y una mayor cantidad de texto. Para llevar la representación a todo el pueblo, la puesta en escena se realizaba en las calles sobre unos carromatos.

II.1.2. La *Commedia dell'arte*

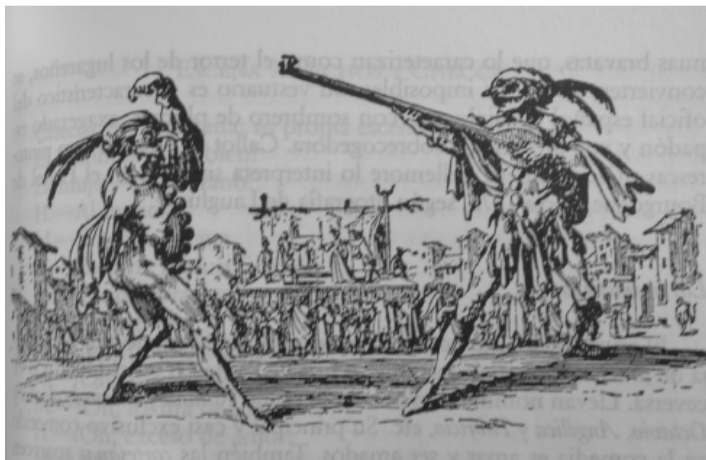
En época del Reino de Nápoles y gran esplendor del mundo de las artes en Italia, alcanza su momento álgido la *Commedia dell'arte*²³ que llegaría a Francia en su camino hacia España. Este género procedente de la comedia popular romana, del mundo de los juglares, malabaristas y bufones del Renacimiento evoluciona desde el siglo XVI hasta su decadencia en el XIX. Es en el

²² Saturae: palabra que en castellano evolucionará hacia la palabra sátira.

²³ *Commedia dell'arte*: personajes enmascarados improvisaban sobre una trama simple con una buena dosis de bromas. Los personajes de la *Commedia* como el Arlequín, Pulcinella, el Doctor o Pantalón, se heredaban de padres a hijos, es decir, un actor, podía pasar su vida interpretando uno de estos personajes.

siglo XVIII cuando esta forma teatral toma su actual nombre, tras evolucionar durante dos siglos. En este género era frecuente el uso de máscaras que cubrían parcialmente la cara de los actores, lo que propiciaba un aspecto carnavalesco.

La *Commedia dell'arte* se fundamentaba en argumentos o predeterminados esquemas que se denominaban *canovacci*, muchos de los cuales procedían de textos antiguos. Comenzaba la acción con un prólogo que resumía o presentaba el argumento dramático, sobre el que se improvisaba incluyendo los intermedios o *lazzi* en los que primaba la música, las canciones, los mimos, las acrobacias y la danza, a la que se unían los espectadores, provocando una interacción entre actores y espectadores.



Dos *zanni*, Razullo y Cucurucu según Callot (1621). Al fondo, un escenario característico de la *Commedia dell'arte*.²⁴

²⁴ OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010. p. 125



Coviello con un amigo siciliano, tocando la guitarra y cantando, según Bertelli (1642)²⁵

II.1.3. Inglaterra y W. Shakespeare

En la Inglaterra del s. XVI, en ese comienzo de la colonización americana, bajo un ambiente de importantes innovaciones científicas y tecnológicas y con la abertura del teatro “The Globe”, surge la figura de William Shakespeare, considerado el mayor representante del teatro isabelino (llamado así todo el teatro que se produjo durante el reinado de Isabel I e incluso en los años posteriores). Convive una sociedad interesada por las artes literarias y por aquellas obras procedentes de la antigua Grecia o Roma que se habían conservado en Italia. Es una época de lujo y ostentación que se ven reflejados en la gran vida teatral que se celebraba en la Corte. Pero, de igual forma y para que el resto de la sociedad también disfrutase de las artes escénicas, se crean recintos para estas representaciones inspirados en los *inns*²⁶, que podían albergar hasta a 2000 espectadores como el citado “The Globe”, inaugurado en 1576.

²⁵ OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, (2010), ob. cit., p. 125

²⁶ Inn: pensión tipo corralón donde todas las habitaciones daban a un patio central.



Reconstrucción del teatro Blackfriars (James Burge, 1597)²⁷



El actor Richard Tarleton en 1590²⁸

En estos espectáculos (normalmente versaban sobre temas históricos) predominaban partes cantadas o acompañadas por la música al igual que por la danza.

²⁷ OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, (2010), ob. cit., p. 136

²⁸ OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, (2010), ob.cit., p. 134

De la mano de Inigo Jones, influenciado por las historias simples que se relataban en el teatro italiano, llega a la Inglaterra posisabelina un teatro mucho más sencillo y pastoril, conocido con el nombre de *mascaradas*, en el que se recitaban historias acompañadas de melodías instrumentales.

II.1.4. El Siglo de Oro en España

España sufrió una época de gran escasez teatral entre los siglos XII y XV.

Coincidiendo con la unificación peninsular bajo el reino de Castilla, el descubrimiento de América y la ampliación de la corona española hacia media Europa, el teatro medieval evoluciona hasta una fórmula más moderna. En general, en todas las artes, el siglo XVI se convierte en una época de gran esplendor por el interés y apoyo económico de la Corte. Con la sucesión de los emperadores Carlos I y Felipe II, una política militarizada y un enriquecimiento del clero y la nobleza, España pasó de su época de esplendor y dominio europeo a una época de decadencia.



Reinado de Carlos V²⁹

Desde el teatro del dramaturgo y músico Juan de la Enzina, considerado a su vez el primer director de escena del teatro español, quien incluía en sus églogas³⁰ elementos musicales y folclóricos hasta los dramaturgos Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca, entre

²⁹ <http://gicall.blogspot.com.es/2011/10/antes-de-centrarnos-en-el-reinado-de.html>. Consulta realizada el 4-09-2014

³⁰ Égloga: pequeña pieza teatral sobre temas amorosos en las que la música tiene un gran protagonismo.

otros, se lleva a cabo una lenta pero importante evolución en el teatro, influenciado por el teatro italiano y más enfocado hacia la clase popular que sus antecesores. Lope, verdadero precursor de la comedia española, establece una nueva y moderna fórmula teatral en la que se mezcla un lenguaje trágico con uno cómico. Lope realiza una adaptación del teatro italiano pero con tintes propios de la realidad social de España. Era un tipo de teatro apoyado por la clase campesina y la corona por lo que el lenguaje debía ser apto para ambos públicos. Además, su mayor aportación fue la inserción de los llamados «Pasos» entre los actos y las escenas de la comedia que tenían cierta similitud con los entremeses³¹.

En esta época nacen obras como la grandiosa tragicomedia *La Celestina*, 1499, de Fernando de Rojas, que será un punto de referencia para las consecuentes dramaturgias amorosas pero que no pudo ver la luz en los escenarios hasta su posterior adaptación a unas dimensiones más reducidas aptas para el teatro.

En esta época conviven el Auto sacramental (consistente en un prologo introductorio llamado *loa*³² y una serie de pequeños entremeses, *mojigangas*³³ y bailes, que se intercalaban entre los actos) con el Villancico, concepto que no debemos confundir con el término tal y como lo conocemos hoy día, (consistente en una representación adornada con un discreto decorado que incluía partes cantadas, danza y música instrumental) y con la floreciente Comedia española de influencia italiana. Como bien cita Francisco A. Valdivia Sevilla³⁴ en sus tesis doctoral, es de sumo interés la biografía de E. Cotarelo y Mory (1911) sobre la música escénica titulada *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*.

A su vez, aparecen espacios escénicos profesionales que sustituyeron a la iglesia, a los carromatos o a la corte y permitieron seguir adelante con el tan logrado género teatral español.

Es en este ambiente, a mitad del siglo XVI cuando prosperan los llamados «corrales», lugares de representación para las citadas comedias. Los corrales eran espacios abiertos normalmente situados en los patios comunitarios de las casas u hospitales. Hay referencias a

³¹ Entremés: una especie de interludio cómico o pantomima para ser representado entre los actos de la obra de mayor dimensión. El entremés derivará al posterior sainete. En la Edad Media, los Misterios eran intercalados por estos entremeses o intermezzi en los que, por medio de cantos y bailes, los personajes del diablo y de Dios resumían lo sucedido en el acto anterior. Los mayores representantes de entremeses españoles fueron Lope de Vega, Calderón y Cervantes. Algunos entremeses eran conocidos por sí mismos.

³² Loa: se llamaba así a una breve composición que precedía a la obra teatral. Iba acompañada de guitarra, vihuela o arpa y, a veces, de la voz cantada. En España, en el siglo XVII, la Loa servía de prologo al auto sacramental y, más adelante, sirvió también como contrapunto en las tragedias, dramas y óperas. Su temática solía ser bien diferente a la obra a la que acompañaba pero solía versar sobre temas teológicos o problemas morales.

³³ Mojiganga: es igualmente un género dramático de pequeña dimensión utilizado también en los entreactos o para concluir las obras de mayores dimensiones, con acompañamiento musical, uso de máscaras y carácter cómico-burlesco.

³⁴ Valdivia Sevilla, Francisco A., *Guitarra, sistemas de notación y música popular*. Universidad de Málaga. Facultad de Comunicación, 2011, p. 15.

corrales en Málaga o Sevilla desde 1526 o 1550 respectivamente. Eran locales estables, no desmontables, con gradas para el público y un telón en el escenario. Parece ser que los músicos se colocaban tras el escenario para no ser vistos por el espectador y, desde allí, interpretaban normalmente con la guitarra algún romance antiguo que acompañaba la acción o el canto de algún actor.



Corral de Comedias de Almagro, 1628³⁵

En los reinados de Felipe III y Felipe IV, grandes amantes del arte escénico, el teatro encuentra su época de esplendor. Se realizaban representaciones diarias en Madrid. Los propios dramaturgos, cada vez con mayor frecuencia, se preocupaban más por la puesta en escena e incluían en sus textos datos sobre la ejecución escenográfica o la iluminación. Es la época que ve nacer las primeras obras de Calderón de la Barca y también acontece el estreno de la primera ópera nacional *La selva sin amor* (con un texto de Lope de Vega y música de Filippo Piccinini) estrenada en el Alcázar de Madrid en 1629, con dirección escénica del escenógrafo italiano Cosimo Lotti, quien logrará un gran avance en este campo en España. Poco después, y con la muerte de este escenógrafo, llega a España otra gran figura de los avances escenotécnicos llamado Baccio del Bianco, quien dará a la puesta en escena calderoniana un color muy novedoso.

En cuanto a lo formal, se incluyen por primera vez en estas primeras óperas los llamados recitativos³⁶. Por entonces, previamente a la representación de la comedia, se realizaba una loa, cuyo argumento podía ser totalmente independiente al de la comedia y que finalizaba con un baile entre el galán y la dama acompañado por la música. Con ello se conseguía animar al público y predisponerlo para la representación. Posteriormente se daba paso a la comedia en sí,

³⁵ <http://www.conoceclm.com/monumentos-y-arte/corral-de-comedias-de-almagro>. Consulta realizada el 20-10-2013

³⁶ El *recitativo*, propio del género operístico, el oratorio y la cantata se define como una forma de canto, normalmente para una sola voz, en la que el cantante debe realizar unas inflexiones con la voz pautadas previamente por el compositor. Su finalidad era la de enlazar las diferentes arias mientras el argumento seguía avanzando.

estructurada en tres actos, pero estos solían ser interrumpidos por la representación de entremeses, mojigangas o bailes entremesados que, en algunos casos, al igual que las loas, llegaron a ser más famosos que las propias obras. La obra finalizaba nuevamente con un baile en el que intervenían la mayoría de los actores y podía ir precedido de un entremés. Con tanto baile e intermedios podemos hacernos una idea de la presencia de la música en la puesta en escena de la comedia del Siglo de Oro.

Así mismo, cabe destacar que en esta época el teatro se convierte en un negocio, cuyo mayor objetivo era rentabilizar la diversión del espectador y por ello surgen los autores-empresarios, se compran los textos, se alquilan locales como los nombrados corrales, se venden localidades a diferentes precios (lo que permitía que en este acto social convivieran desde el rey hasta el humilde campesino), se cobran impuestos, etc. Pero no todo el mundo podía pagar una entrada y, menos aún, si ésta era cada vez más cara.

Observamos la semejanza formal de la comedia con el auto sacramental, pero éste, al ser representado en la calle, era más accesible para aquellos espectadores que no podrían permitirse el lujo de pagar una entrada o simplemente no podían llegar a los corrales. La principal diferencia con el auto es la temática pues en el auto hacía referencia a la celebración del Corpus. La obsolescencia que sufrieron los autos sacramentales unida a la poca calidad escénica provocarían su extinción o prohibición en el s. XVIII.

Lope de Vega nos dejó más de cuarenta obras de primera línea, con temática muy dispar (religiosa, histórica, mitológica, pastoril, etc.) y formas como la comedia, el auto sacramental o el entremés. Era capaz de llevar su lenguaje a cualquier nivel socio-cultural.

De igual forma, Tirso de Molina o Calderón de la Barca escribieron cientos de comedias con temas muy diversos. En este sentido es importante destacar a Calderón por ser el autor de la zarzuela u ópera barroca (con partes cantadas y partes habladas) llamada *Celos aun del aire matan* fechada en 1660, con música de Juan Hidalgo (compositor de música teatral para la Corte del rey). Para la celebración de la boda de la hija de Felipe IV María Teresa de Habsburgo con el futuro Luis XIV y como imitación de los festejos italianos, el rey encargó la escritura de esta ópera en la que todo el texto fuese cantado. La partitura aún se conserva y nos muestra una mayor calidad musical que las músicas incidentales compuestas para el teatro de la época. Son muchas las obras de Calderón que reflejan la aparición de partes cantadas como la zarzuela *El Laurel de Apolo*, 1664, u obras en las que dejó clara la presencia de instrumentos musicales

como en *La púrpura de la Rosa*³⁷, 1659, con alusión a la presencia de instrumentos como trompetas, clarines o cajas que debían escucharse en escena. A veces la música caracterizaba a los grupos sociales pues los personajes son capaces de interpretar algún instrumento o tienen dotes como cantantes. Tanto *Celos...* como *La Púrpura...* fueron creados como libretos operísticos para ser íntegramente cantados. A diferencia, *El Laurel ...y El golfo de las sirenas*, 1657, tenían la estructura de la zarzuela aunque, en los años de su estreno, debieron su catalogación como zarzuela simplemente al lugar de representación, el Palacio de la Zarzuela. *El golfo...* es también considerado una Égloga y Mojiganga por la alternancia de partes habladas y cantadas. La edición realizada en 1989 por Sandra L. Nielsen incluía, además de la obra en sí, la Loa y Mojiganga que se representaban junto a la obra.

II.1.5. La Tragedia y la Comedia francesa

Mientras tanto Francia, al expandirse por Italia como consecuencia de la victoria en la Guerra de los Cien Años (1337-1453), tendrá que enfrentarse con la corona española. Luis XIV realizó una gran labor de mecenazgo cultural que apoyó a la música y al canto —por imitación de los italianos— además de a la danza, haciendo aparecer estas artes en las representaciones teatrales. No debe extrañar que uno de los géneros más usuales fuera la comedia-ballet en la que había números exclusivamente musicales o de danza. Así pues, el teatro por un lado intenta tener un absoluto tinte nacional pero con cierto sabor a la italiana y siendo aún más fastuoso. Cabe destacar la influencia que dejaron las representaciones de comediantes italianos que se realizaban en las provincias francesas, sobre todo de su mímica y los movimientos o tics típicos de cada uno de los personajes de la *Commedia dell'arte*. No sólo introducirían en el país el género de la comedia sino también la ópera italiana.

Se crearon sociedades teatrales o salas para las representaciones. La Comédie Française fue fundada por Luis XIV en 1680, tras fusionar las compañías del Hotel de Borgoña y del Hotel de Guénégaud y fue la responsable del teatro puramente francés que ha llegado hasta nuestros días.

Entre los autores más emblemáticos de tales estilos podrían destacar a Molière, Racine y Corneille; todos ellos protegidos por el cardenal Richelieu y su sucesor Mazarino, bajo el reinado de Luis XIV.

³⁷ Tomás de Torrejón y Velasco utilizó este libreto para componer una ópera en un acto. Fue la primera ópera representada en América.

Racine es el mayor representante de la tragedia francesa, género nacido en el siglo XVI con la influencia de la tragedia clásica y del mismo género ya presente en Italia. Este género evoluciona hacia la tragicomedia donde se mezcla lo trágico con lo cómico hasta límites absurdos, procurando lo sorprendente y espectacular. La tragicomedia tenía varias características preestablecidas: el tema no podía ser histórico, debía acabar con un final feliz y tener un desarrollo rocamboloso lleno de imprevistos. Racine daba un toque más simplificado al género, pues sus puestas en escena eran sencillas y austeras. En cuanto al uso de la palabra, era también muy simplificado ya que lo consideraba el vehículo del drama cuya comprensión debía ser máxima. Por ello sus obras no cuentan en total con más de dos mil términos (nada que ver con la obra shakesperiana) y procuraba traducirlas a los idiomas propios de los lugares de representación. En el mismo sentido, Molière consideraba que las palabras debían explicar el transcurso argumental pero también, para este fin, introducía dialectos vulgares o lenguajes hipercultos inexistentes buscando más la sonoridad que la significación semántica.

II.1.6. El nacimiento del Melodrama y el Neoclasicismo

En esta época adquiere un lugar prioritario el género musical del Melodrama³⁸ italiano o *Mélodrame* francés como antecesor de la ópera (definido por Patrice Pavis³⁹ como una especie de opereta popular).

Este género vive su esplendor desde fines del siglo XVIII hasta comienzos del XIX, evolucionando después hacia el teatro de bulevar, al teatro del absurdo, al surrealismo o, más adelante, a las más contemporáneas telenovelas, no tanto por su elemento musical sino por esos argumentos previsibles cargados de amores imposibles y personajes maniqueístas.

El melodrama producía una especie de catarsis social o instrucción en el espectador por medio de situaciones inverosímiles, grandes efectos visuales, lugares irreales y un sencillo y escueto texto que exponía personajes muy malos o muy buenos, tan exagerados que no eran reflejo de la sociedad a la que la obra iba dirigida, por lo que causaba en ellos abstracción y despreocupación.

³⁸ Melodrama: melo-drama; melos, del griego, canto con acompañamiento de música. Una de las definiciones dadas por el Diccionario de la Real Academia Española es: drama que se representaba acompañado de música instrumental en varios de sus pasajes. Según P. Pavis, el melodrama es un drama cantado, género que aparece en el siglo XVIII en el que la música interviene para expresar la emoción de un personaje o una escena, un género en el que la frase hablada está anunciada por la frase musical.

³⁹ PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2013, p. 286

Dentro de este género, en Italia, destacarán obras como *La clemencia de Tito*, 1734 (llamado *drama per musica*) de Metastasio y música de A. Caldara o *La Posadera*, 1753 de C. Goldoni y música de B. Galuppi. Este género tiene una gran aceptación entre la burguesía, no sólo por sus argumentos con gran claridad narrativa, o esos personajes excesivamente malvados o increíblemente buenos, sino también por ese despliegue de efectos escénicos, esos números intercalados de circo, danza y música que lograban un espectáculo bastante emotivo y entretenido. La obra de Metastasio fue traducida al español para poder ser representada bajo la corte de los Borbones.

De igual forma en Francia o Inglaterra también se desarrolla la creación de obras musicales con fines dramáticos. Destacamos en Inglaterra a John Gay (1685-1732) con su ópera *La ópera del bandido-o mendigo- (The Beggar's opera)*, 1728 con música de J. Christoph Pepusch que influiría en gran medida en la futura *ópera de los tres centavos* de Brecht (considerada una antiópera italiana en recriminación a este género y al teatro de Häendel).

El teatro español intenta empaparse del refinamiento francés copiando su estilo y traduciendo sus obras. A su vez se intentan reformar textos clásicos para darles ese estilo más refinado. Se atraviesa una etapa de declive por dejar bajo la jurisdicción real a los teatros y a toda la organización jerárquica de los mismos y, posteriormente, pasar el relevo a los Ayuntamientos. Las subidas de precios de las entradas, la supresión o prohibición de algunas obras, incluidos los autos sacramentales que fueron prohibidos en 1765 por considerarse obsoletas o por tener tintes políticos, provocan un parón creativo en el teatro español. Seguían haciéndose representaciones pero de bajo nivel, o repitiendo obras ya conocidas donde la originalidad estaba en la puesta en escena, en las comedias de magia, en la aparición de duendes, enanos o gigantes. Pero de todo esto se aburre el público quien seguirá con interés el naciente drama romántico.

II.1.7. Romanticismo teatral

Poco a poco, a finales del siglo XVIII, va llegando el Romanticismo en primer lugar a Alemania, seguido de Francia y España.

Ya que esta etapa llega en primicia al país germano, comenzaremos con ellos. Resulta necesario aclarar un detalle, y es que los textos de sus espectáculos daban prioridad al latín (idioma no entendido por el pueblo) sobre el alemán o bien, las compañías inglesas que por allí representaban sus obras las interpretaban en inglés sin importarles la comprensión de las mismas. Esto nos demuestra una vez más que el entendimiento de la obra venía expuesto por otros

lenguajes como podían ser la música, el gesto o la escenografía⁴⁰. Como decíamos, para compensar esa falta de entendimiento, daban más peso al papel de la música, a los interludios musicales y a los toques efectistas (sonoros, vestuarios llamativos y lujosos, decorados, etc.).

Las provincias alemanas ya contaban con una intensa actividad de espectáculos escénicos y fiestas populares, destacando los carnavales (particularmente los de Nuremberg), género en el que nombraremos a Hans Sachs (1494-1576), zapatero-poeta, al que Wagner inmortalizaría más tarde en *Los maestros cantores de Nuremberg*.

Las palabras *Sturm und Drang* (tempestad y pasión, 1776, M. Klinger), se convirtieron en el lema del resurgir dramático alemán, que propugnaba la libertad absoluta del individuo. Una de sus características fue el rechazo de las unidades clásicas, optando a cambio por un lenguaje entre lírico y naturalista, con predominio de la prosa frente al verso. El dramaturgo F. Schiller junto a Goethe darán en este sentido un gran impulso al teatro alemán.

La revolución francesa de 1789 afectará en este país a las jerarquías políticas y sociales, favoreciendo el espíritu romántico que más tarde el neoimperialismo napoleónico hará menguar. El melodrama hace furor. El estreno en 1782 de *Los bandidos* de F. Schiller en París hace que éste fuera nombrado ciudadano honorario de París. Es un auténtico melodrama lleno de romanticismo y sensiblería en el que se mezclaban números de danza, circo, música, drama burgués, etc., todo ello con el fin de entretener al público.

Otro género teatral propio del romanticismo francés y colmado de sensibilidad es el cultivado por Alfred Musset, conocido como *proverbio dramático*, basado en juegos de imaginación en el que estaban presentes la verdad y la fantasía, el ingenio y el sentimiento, combinando personajes fanticos inverosímiles con otros más convencionales. Pero la comedia romántica francesa no sobrevivirá a este autor.

La entrada del Romanticismo en España coincide con el reinado de Fernando VII. Quizás por la guerra de la independencia, la postguerra y el absolutismo del rey, el Romanticismo llega con retraso a España con respecto a países como Alemania o Francia. El término se usa por primera vez en 1818 (antes se hablaba de *estilo romanesco*). Por esos años, el estilo en vigor era más bien el Neoclasicismo que buscaba su inspiración en viejas formas y textos. Será en 1834, con el estreno de *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa seguido de *Don Álvaro o la fuerza del sino* de Ángel Saavedra, cuando se inicie un estilo romántico en el teatro español.

Este teatro está influenciado por los países vecinos como Alemania y Francia. Algunas de sus características son: mezcla de lo trágico con lo cómico y de la prosa con el verso, uso de

⁴⁰ Estas compañías inglesas pretendían el acercamiento a ese *teatro de escuela* creado por los jesuitas para expandir el catolicismo.

temas que buscan el amor imposible y perfectísimo, creación de héroes de origen misterioso cercanos al mito y protagonistas que sirven al hombre con el amor como su única arma. Se busca que el actor tenga tanto talento o más que el dramaturgo o poeta y que sea capaz de acercar y clarificar la obra por medio de su puesta en escena a una sociedad culta, capaz de comprender la obra que se representa.

El asentamiento del estilo romántico pondrá fin al perpetuado corral de comedias que dio lugar a aquellos teatros a la italiana (o de *medio cajón*), con telares pintados como fondo de escenario. El uso de las telas como fondo de escenario era una técnica heredada a su vez de los franceses, telas que aprovechaban también para proyectar un juego de luces y sombras dando un efecto de profundidad. También se incluyen gases para aumentar o disminuir la potencia de la iluminación, en sustitución de los candiles (lo que provocó, como era previsible, la destrucción de cientos de teatros por culpa de los incendios). En cuanto a los vestuarios y el mobiliario, será a partir del s. XIX cuando comiencen a ser más respetuosos con la época que representan, dejando a un lado las vestimentas recargadas con lujos excesivos usadas hasta entonces. Como dato importante diremos que el Real Conservatorio de Música de Madrid se funda en 1830 donde, además de músicos, también actores recibían una formación profesional. Hablamos de una época en la que, por ejemplo, Zorrilla escribe su inmortal drama *Don Juan Tenorio*.

II.1.8. El avance del género operístico

El género operístico, que vivió su época de esplendor en el siglo XIX, nació en Italia en el siglo XVII. Es considerado un género elitista y resulta indudable su cercanía con el teatro y la simbiosis entre ambos. Fueron muchos los libretos de ópera que tuvieron su nacimiento como obra teatral, sin ser la música el ente protagonista. Pero no derivaremos por el mundo de la ópera pues eso supondría alejarnos de nuestro objeto de estudio.

La primera ópera considerada como tal fue *Euridice* de Jacopo Peri representada en 1600 en la boda de María de Medicis con Enrique IV. En cuanto al uso que en ellas se hacía de la música y el canto dentro de las artes escénicas, así como por las innovaciones escenográficas, Italia siempre ha marcado la pauta en el ámbito europeo. Esta ópera será más bien la antecesora de la verdadera primera ópera *L'Orfeo*, 1607, de Monteverdi, pues la obra de Peri aún consideraba el texto como un lenguaje muy superior a la música que lo acompañaba. Será con la obra de Monteverdi cuando verdaderamente se equilibra el valor de la música con el texto. Monteverdi, en aquel entonces no catalogó su obra como una ópera sino como una «favola in

musica».

La ópera nace como un género teatral de gran formato donde predomina el canto acompañado por la orquesta, todo ello enriquecido a su vez con una escenografía exquisita; destaca también la presencia del coro a veces combinado con la danza (muy diferente de ese coro de las antiguas tragedias griegas). Los intérpretes eran sobre todo cantantes, dejando en segundo lugar su preparación actoral. La ópera será considerada el teatro por excelencia, pues, como decimos, cuenta además de con los recursos teatrales, con el privilegio de la voz cantada y de la música orquestal.

El problema que surge será la incompreensión del texto, incluso para aquellos que conocían el idioma de la representación, sobre todo en los momentos de gran presencia orquestal, de interpretación por coros polifónicos o con aquellas voces cantadas en registro más agudo (como los antiguos *castrati*). Para paliar este problema, se repartía un libreto con el texto a la entrada del teatro con el fin de que el espectador pudiera seguir el argumento de forma cómoda.

Poco a poco se abren recintos, (el primero en 1637, en Venecia llamado *Teatro di San Cassiano*), destinados exclusivamente a la representación de este género, de gran auge y aceptación. A fin de siglo, tan sólo en Venecia ya había diecisiete teatros destinados a la representación operística.

La ópera lleva al extremo las invenciones propias del teatro. Aunque, a veces, esa obsesión por recargar escenarios e introducir objetos distraía la atención del espectador. Entre los avances escenográficos de la época destacan: los telones de terciopelo, los inmensos decorados pintados y el desarrollo de las maquinarias para desplazar grandes objetos en el espacio. Del mismo modo, en cuanto a los vestuarios, los detalles arquitectónicos o el mobiliario, los productores no escatiman en lujos, renunciando incluso a la credibilidad histórica. La iluminación igualmente va progresando creando efectos misteriosos y mágicos.

En Alemania, Inglaterra, Francia y la propia Italia la ópera evolucionará por caminos diversos pero aproximándose a la idea de espectáculo total —o *Gesamtkunstwerk*— a la que aspira R. Wagner.

Durante el reinado de Luis XIV en Francia, aparece, de forma paralela al nombrado género, la ópera bufa, considerada precedente de la opereta e influenciada por la comedia con canto y el recital juglaresco. Este género incluía recitadores, cómicos, marionetistas, saltimbanquis, llegando a ser un espectáculo de lo más variado. La Ópera de París, por su parte, se muestra contraria a este género por considerarlo propio de feriantes que se ríen de la ópera

seria. Es por ello, que aprovecha su influencia en el rey para prohibir estos espectáculos o, al menos, el uso de la palabra y de la voz cantada. Pero todas las prohibiciones incitan a la creatividad e invención de nuevos géneros. Quedándoles sólo la posibilidad de usar la música instrumental y el mimo, procedieron a repartir el texto argumental a los asistentes o a mostrarlo por medio de unos grandes carteles que permitían su lectura e incitaban al público a cantar las partes instrumentales de la puesta en escena.

En esta época, en la que en Alemania se realizaban comedias musicales como antecesoras de la opereta, nace Richard Wagner (1813-1883). Compositor, además de poeta, dramaturgo y director, revoluciona el mundo de la música dramática en Europa. Exigía a los cantantes ser a su vez grandes actores, capaces de mantener esa tensión gestual y puesta en escena durante la totalidad de la obra. La influencia de la obra wagneriana no sólo se refleja en el mundo de la música sino también en el ámbito teatral.

Encontró en la antigua tragedia griega el perfecto equilibrio entre la estructura dramática y la combinación de los diferentes lenguajes escénicos como era la música. Se inspira en temas mitológicos, desechando los históricos, ya que según él, son más cercanos al saber del pueblo. Gracias a sus ideas se transforma el Wort-Dichter (o drama hablado) en la del nuevo dramaturgo (der Dramatiker) donde el dramaturgo daba indicaciones, no solo sobre el texto sino también, sobre la puesta en escena, la música y la iluminación. Para Wagner, la música era parte integrante de la puesta en escena, no un mero adorno o acompañamiento y, al ser un elemento que tiene lugar en el tiempo, debía amoldarse al espectáculo con una precisión matemática.

La ópera comienza una reforma en su puesta en escena. Wagner define a su ópera *Lohengrin*, 1849 (no estrenada hasta años después debido a la revolución que estalló en Dresde) como un *drama lírico*, afirmando que la música, la pintura o la poesía son el medio para llevar a cabo la exposición dramática, sin tener por qué estar todas ellas presente, pero igualmente capaces de comunicar el drama deseado. Para Wagner, las artes, refiriéndose a la danza (o gesto), la música (o sonido) y la poesía (o palabra), con su correspondencia con los sentidos humanos de la vista, el oído y el intelecto se engrandecen con su conjunta intervención y es así como pueden alcanzar el llamado *drama viviente*. El romántico francés Gérard de Nerval comenta sobre *Lohengrin* que:

“...La orquesta despierta presentimientos y recuerdos. La orquesta puede oírse por sí sola. La melodía musical brota del verso, de sus palabras y su desarrollo está condicionado por la índole del verso. Las artes plásticas solo nos presentan lo acabado, lo inmóvil, no pueden convertir al observador en un testigo convencido. El músico debe presentar algo en

desarrollo. Solo el drama constituye la obra de arte en el espacio y en el tiempo, entra por la vista y el oído...”⁴¹

Como decimos, Wagner sitúa la música como un personaje más, o bien, presenta a los diferentes motivos musicales en relación a un personaje, un hecho, un lugar, un objeto, creando un sistema de referencias musicales que refuerzan y complementan el texto dramático. Este uso de la música es conocido como *leitmotiv*⁴² (o motivo conductor) que ya fue usado previamente en otras óperas por compositores como Cherubini o Spohr.

Destacamos en sus composiciones operísticas la sustitución de la obertura o preludio por una sinopsis musical cargada de significación dramática, puesto que será un tema que vuelva a ser utilizado a lo largo de la ópera, debido a que la orquesta y los motivos musicales son tratados como un personaje más.

Podemos situar su tetralogía *El anillo del Nibelungo* (1854-1874) como su obra culmen. Poseen una unidad temática y motívica que no se ve mermada por la veintena de años que tardó en su composición: una historia de dioses, gigantes, enanos y otros seres de extraña procedencia, cuyo fin será la recuperación de un anillo con sus fatales consecuencias.

Wagner también escribió varios ensayos entre los que destacamos *La Obra de Arte del Futuro* (1849) y *Ópera y Drama* (1850-51) —obra que estaba fraguando para su futura composición de la nombrada tetralogía—.

II.1.9. Renovación de la puesta en escena: Adolphe Appia

Siempre han existido inclinaciones diversas acerca del exceso de realismo en los decorados wagnerianos, algunas a favor y otras en contra. Por un lado estaban los que pensaban que el Romanticismo estaba demasiado alejado de la realidad y buscaban el naturalismo en sus obras y puestas en escena, y por otro lado estaban los que preferían prolongar ese mundo lleno de romanticismo.

El escenógrafo y estudioso de la música de origen suizo Adolphe Appia hace un replanteamiento tras analizar las obras de Wagner y colaborar en sus puestas en escena, verificando la importancia de la música como elemento expresivo capaz de materializarse en el

41 OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, (2010), ob.cit., resumen del texto R. Wagner *La poesía y la música en el drama del futuro*, p. 282

42 Leit motiv o leitmotiv: es aquella propiedad que puede obtener un tema musical al aparecer repetidas veces y servir de vehículo hacia un motivo extra-musical que aparecerá de forma recurrente y simultánea al uso del motivo musical.

escenario y transmitir, no sólo significado expresivo extra al texto poético (drama), sino también delimitar la duración temporal de la puesta en escena en su combinación con la línea del espacio. Appia, por su trabajo junto a Wagner y sus escritos como *La música y la puesta en escena* (1899) o *La obra de arte viviente* (1921) es considerado un renovador del teatro y de la puesta en escena, siendo más importante su influencia posterior que su propio trabajo. Lejano al naturalismo previo, Appia se fundamenta en la escena simbolista. Utiliza nuevos recursos como los avances en iluminación (inclusión de la luz eléctrica en los espectáculos), uso de las artes plásticas, dando importancia al movimiento corporal y, sobre todo, a la integración de la música. Esa combinación de la música en la puesta en escena describe lo que él llama «espacios rítmicos» declarando que «la puesta en escena es un cuadro que se compone en el tiempo»⁴³

La música se materializa otorgando al espacio escénico una línea temporal puesto que la música es un arte que se desarrolla en el tiempo.

Según Appia, la música es inseparable de la puesta en escena, es por ello que habla en todo momento del texto poético-musical (siendo texto poético solamente el texto dramático), dando por hecho que la música estará presente.

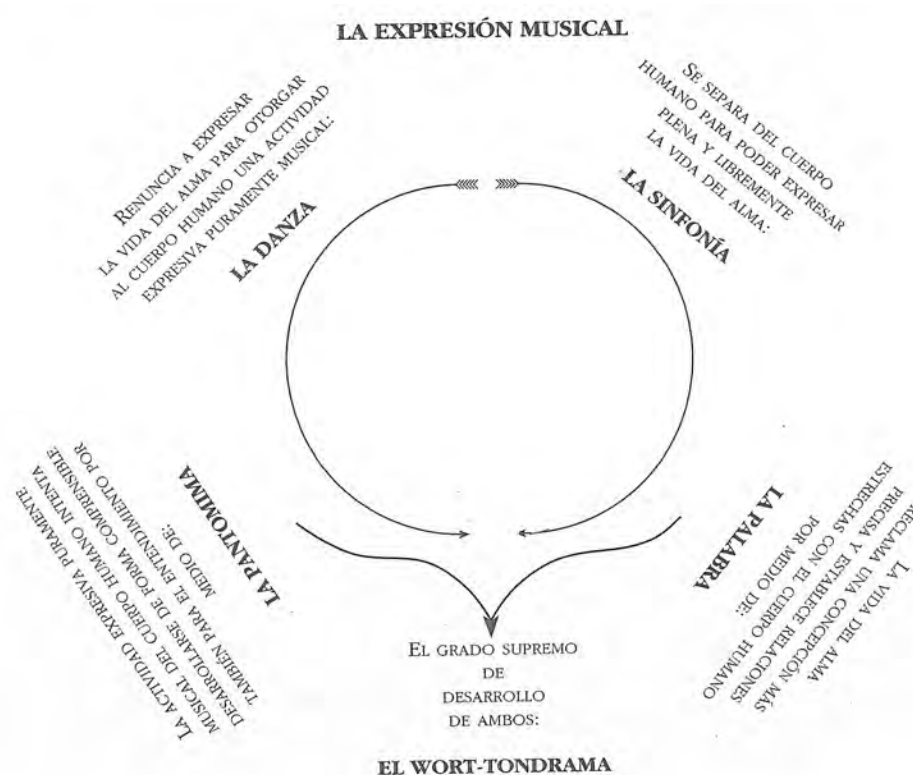
El género por excelencia, en su grado supremo de desarrollo, sería el llamado *Wort-Ton-Drama*, es decir, la combinación de la palabra, la danza y el texto para una única la puesta en escena. En referencia a la danza, entra también en discusión la teoría del músico J. Dalcroze sobre la rítmica y su combinación con el movimiento corporal. No concibe cómo ese teatro griego, que no separaba la danza de la música o del texto, ha podido independizarse dando lugar a diferentes tipos de espectáculos. El arte de la puesta en escena es único y en él deben combinarse todas las artes escénicas.

El drama está escrito para ser representado y es por ello que no existe sin su puesta en escena pero, según Appia, para que la obra de arte sea considerada como tal, todo su proceso creativo debería provenir de un solo creador. Evidentemente eso no es tarea sencilla, pues no todos los dramaturgos tenían la capacidad de componer la música o tan siquiera de seleccionarla. Para que nos hagamos una idea, el resultado final de la obra teatral sería la suma de todas las partituras (texto, puesta en escena y música).

Appia divide los elementos técnicos del cuadro escénico en cuadro escénico inanimado y animado. En el primer apartado incluye: la iluminación, la implantación (o decorado) y las pinturas (muy usados en esa época para recrear ambientes o localizaciones). Considera que la música es el elemento embrionario del drama, por medio de la cual el poeta-dramaturgo

43 OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, (2010), ob. cit., p. 313

(haciendo uso de la palabra, el sonido y los recursos escenográficos) plasma en la partitura lo que, con la puesta en escena, dará lugar al Wort-Tondrama.



WORT-TONDRAMA⁴⁴

La forma en que el actor puede llevar a escena el texto poético musical es por medio de la palabra, de la música, de la danza y la pantomima.

En este punto tiene también cabida el *Melodrama*, con la salvedad de que en este género la música no tenía por qué estar producida en la propia escena o como parte del argumento. Appia alega que, en estos casos, sería más adecuado colocar a los instrumentistas tras el escenario, sin opción a ser visibles por el espectador (porque, de otro modo, extraería al público de esa ilusión escénica creada en la puesta en escena).

Appia compara la música con un *trompe-l'œil*, un trampantojo que engaña al espectador o bien lo conduce hacia los sentimientos intencionados por la misma. Por ello, se requiere cierta

⁴⁴ Imagen obtenida de APPIA, Adolphe. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Serie Teoría y Práctica del Teatro nº 16. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. 2002, p.117

cautela al incluir la música en la puesta en escena para no provocar algún sentimiento no incluido en el texto poético o no previsto por el creador dramático.

En Zurich tuvo lugar el primer encuentro entre Appia y Gordon Craig, en el cual se evidenciaron grandes afinidades en sus convicciones teatrales. Una de las primeras puestas en escena de Craig como escenógrafo fue la ópera *Acis y Galatea*, 1903, de G. F. Händel en el Abbey Theatre de Dublín, con un estilo muy revolucionario y minimalista que, en principio, no tuvo la esperada aceptación. Sin embargo, este director escénico sí encontró un mayor apoyo en Alemania y por parte de Konstantín Stanislavski (1863-1938). Craig procura una creación escénica que no necesite en absoluto de la obra del dramaturgo, puesto que, según su opinión, el padre del teatro no es el poeta sino el bailarín (referido también al actor), idea que comparte con la bailarina Isadora Duncan, con la que mantuvo una relación sentimental. Tan sólo en el momento en el que se dejen de considerar las artes como entes independientes, el teatro funcionará como tal y se avanzará hacia un teatro del futuro. Por otro lado, Craig considera al actor como parte del cuadro escénico, como un elemento plástico con capacidad de movimiento descrito como una *supermarioneta*. Y así, por medio del anti-naturalismo, pretende trascender a la realidad. En su ensayo más importante *El arte del teatro*, 1905 comenta afirmaciones como esta:

“Si admitimos que el hombre de carne y hueso se exprese por medio de gestos realistas, ¿por qué no aceptar también que la realidad escénica pueda soportar una pantomima realista?”⁴⁵.

Craig define como *componentes de lo escénico* al conjunto formado por la acción, la voz y la escena. Considera un error tomar el texto literario como punto de partida. En su lugar debe situarse el cuerpo rítmico o una partitura sonoro-espacial y, por ello, se orienta hacia las sonoridades de la fonética dadaísta o la poesía expresionista de la resonancia, corrientes que evolucionarán hacia el surrealismo y que convertirán a la obra en una mezcla simple de sonoridad, mímica o gestualidad, dejando el significado del texto dramático en un segundo plano. Y es que la palabra, según este autor, es como un disfraz del pensamiento, siendo, sin embargo, la música la guía del resto de las artes.

Émile Zola, escritor francés y mayor representante del Naturalismo, se plantea que el teatro debe adaptarse a las nuevas corrientes y ser naturalista o dejará de ser teatro. Afirma que una representación no llega a ser creíble con los objetos o decorados pintados en telas situadas al

45 OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, (2010), ob. cit., p. 314

fondo de un escenario, con actores hiper-maquillados y con esos vestidos tan lujosos que en nada tienen que ver con realidad.

Siguiendo la corriente de Émile Zola, en el último tercio del siglo XIX florecen teatros privados como el regentado por el duque George II de Sax-Meiningen, quien manda crear unos decorados y vestuarios trabajados hasta el máximo detalle en busca del naturalismo. Desde 1874 a 1890, esta compañía alemana realizó más de 3000 representaciones por toda Europa. Además en 1883 se funda en Berlín el *Deutschen Theater*. El alemán Otto Brahm, fundador en 1889 de la revista *Freie Bühne für modernes Leben* (Escena libre para una vida moderna), crea un movimiento con el mismo nombre: *Freie Bühne*, con claras inclinaciones socialistas que sigue el modelo de los Meininger⁴⁶ y el naturalismo francés. Se representan obras como *Espectros* de Ibsen con actores profesionales. En la dirección del teatro le sucederá el actor Max Reinhart, que llegará a ser uno de los directores de escena con más prestigio del siglo XX. Este teatro libre apostó por representar temas, a veces, demasiado duros para la sensibilidad del público referidos, por ejemplo, a personajes criminales o prostitutas, todos ellos marginados por la sociedad.

Uno de los grandes directores escénicos de principios del siglo XX, ya citado previamente fue el ruso Konstantin Stanislavski, cuyos ideales defendían la figura del director-dramaturgo. Su estilo tenía una clara influencia impresionista. En sus cuadernos de dirección esboza la idea de que el drama va más allá de la obra escénica, acercándolo a una obra literaria donde da cierto privilegio al trabajo dramático del actor. En sus cuadernos no sólo recoge el texto literario, sino también cualquier movimiento, gesto, sonido o disposición física en la escena, no adentrándose en el ámbito psíquico. Es lo que previamente Craig ya había sugerido llamar *componentes de lo escénico* (la acción, la voz y la escena). Todo ello se concibe como la partitura, ese compendio de todas las indicaciones escénicas junto al texto literario. Stanislavski, se sintió influenciado por la compañía de los Meininger⁴⁷ durante la gira por Rusia de estos y por su teoría para hacer realidad la historia creada por el dramaturgo por medio de la acción de los actores.

En esos años, debido en cierto modo a la abolición en 1861 del régimen de servidumbre entre campesinos y nobleza, Rusia contaba con unos grandes profesionales en el mundo de la

⁴⁶ Fundado por el Duque Saxe-Meiningen, Jorge II en 1860 cuyo fin era crear la figura del director escénico, finalizar con la figura del actor-divo (quien debía saber actuar tanto de papel principal como de figurante) y subordinar los diferentes elementos que confluyen en el espectáculo escénico a la propuesta que el director escénico haga sobre el texto dramático. Las constantes giras del grupo por Europa a fines del s. XIX influyeron en las demás compañías teatrales y dramaturgos.

⁴⁷ GALIANO, Mateo. "Principios de la composición escénica: Los Meinenger". Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, N.º. 4, 2008, págs. 50-57

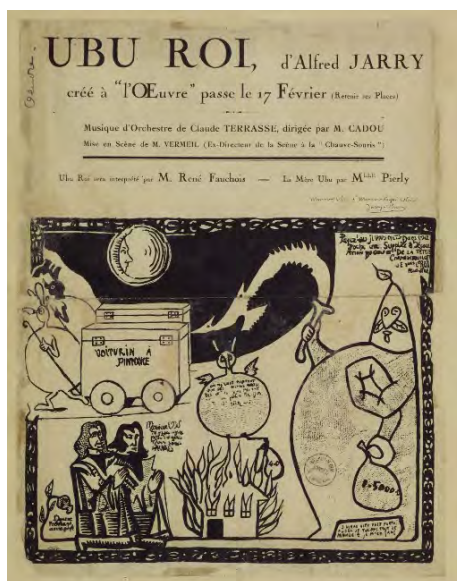
música, la pintura, la danza y las artes escénicas. Todos ellos quisieron encaminar su creatividad hacia la búsqueda de un arte puramente ruso, sin influencias ajenas. Por ello, en 1898 se funda el *Teatro de Arte* de Moscú en el que Anton Chejov toma las riendas como dramaturgo y Stanislavski como codirector junto al también dramaturgo Vladimir Nemiróvich-Dánchenko (quien a su vez creó el Instituto dramático-musical de la Filarmónica de Moscú). Todos ellos defienden la teoría de que el actor no debe sobre-actuar, sino que debe sentir el personaje como si de sí mismo se tratase. Para alcanzar esta idea, hacen ejercicios para estimular la imaginación, la capacidad de improvisación, la interpretación de emociones, la claridad declamatoria. También evolucionan sobre la ya nacida corriente para crear decorados más verosímiles que ayuden al espectador a la comprensión de la obra teatral. Los avances llevados a cabo en el *Teatro del Arte* de Moscú tuvieron influencias posteriores a éste en la mayoría de las puestas en escenas a nivel mundial. *La Gaviota*, 1896, de Chejov, que había fracasado previamente, se llevó de nuevo a escena en el *Teatro del Arte* convirtiéndose en un símbolo y modelo del teatro ruso moderno.

II.1.10. Hacia el teatro del futuro: ruptura con lo racional

Regresando a la Francia de finales del siglo XIX, Alfred Jarry, considerado en su país como la primera contestación al Realismo, rompe con la fidelidad al texto dramático llevando a cabo, junto a sus amigos Guillaume Apollinaire y Filippo Tommaso Marinetti, ambos con inclinaciones surrealistas, la destrucción de la escena. Con tan sólo dieciséis años estrena un teatro de marionetas titulado *Los polacos*, que será el punto de partida para su posterior y conocida obra *Ubú rey* (estrenada en 1896 en el Théâtre de L'Ouvre⁴⁸, París), obras que rozan lo irracional y lo absurdo. Estas puestas en escena son llamadas «artefactos dramáticos». Con influencia del teatro de variedades, del circo o del espectáculo deportivo, el texto se convierte en un objeto (insertado a veces en el propio decorado) que no utiliza su significación semántica. Quizás, por este tipo de representaciones, Jarry procuraba representar en recintos abiertos, no en teatros a la italiana. *Ubú rey*, obra que proclama los ideales anarquistas del autor, comienza con un prólogo declamado por el mismo Jarry quien llevaba el rostro pintado de blanco. Lo primero que se escuchaba era la palabra «Mierdra» como símbolo de destrucción y provocación hacia el espectador. A su vez, los actores también llevaban las caras pintadas o cubiertas por una máscara

⁴⁸ Aunque previamente se interpretó en 1888 dirigida por Lugné-Poe.

(a modo de la antigua *Commedia dell'arte*), lo que otorgaba cierto parecido a una marioneta, cuyos rasgos faciales son inexpresivos.



*Ubú Rey*⁴⁹. Alfred Jarry, Théâtre de l'Oeuvre, París, 1896

Posteriormente, en Francia se hacen unos intentos de teatro dadaísta, con obras como *Las tetas de Tiresias*⁵⁰, 1917, de Apollinaire, que buscaban la ruptura de la escena y la provocación del público.

Mientras tanto, Marinetti apuesta por una destrucción de cualquier lógica escénica con su lema «palabras en libertad»: una acumulación de recursos de muy diversa índole con fines efectistas y no argumentales, lo que irá provocando la reducción de la duración de las obras.

II.1.11. Expresionismo alemán

Durante la segunda década del siglo XX surge en Alemania el Expresionismo, corriente que afectará a todas las artes. Su principal característica es el enfoque subjetivo que da al arte. Convencidos de que el hombre tiene poder para cambiar el mundo, esta corriente, que nace impregnada de una dosis de violencia por su coincidencia temporal con la Primera Guerra Mundial, considera que la unión de las artes en el mundo del teatro conseguirá dicho fin. Y por ello, la música adquiere un lugar predominante. Esta unión de las artes no presupone la saturación en la puesta en escena, todo lo contrario: apuestan por la sencillez, rechazando todo

⁴⁹ Imagen obtenida de SÁNCHEZ, José A. (2002), ob. cit., p. 62.

⁵⁰ Tiresias; profeta ciego, clarividente de la mitología griega.

tipo de artilugios o maquinarias que puedan recargar el escenario, incluso evitan el uso del telón para que el público se integre desde el principio en el espectáculo, hasta el punto de situar el escenario a la altura del público para entremezclar actores y espectadores.

De igual forma, la música expresionista crea un nuevo sistema de organización de los sonidos: el dodecafonismo. En este sistema destacan compositores como A. Schönberg o A. Berg (con óperas como *Wozzeck*, 1922 o *Lulú*, 1935, respectivamente, consideradas como dos de los grandes monumentos del teatro lírico del siglo XX).

No todos estaban a favor de esta corriente. Hacia 1923, cansados del Expresionismo, surgen figuras como la de Erwin Piscator (1898-1966) con la que el teatro toma un camino marcadamente político. Influenciado por su etapa en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial, tanto él como Brecht, consideran que el teatro debe ser un recurso político-social, un teatro épico y no un teatro cuyo único fin sea la belleza y conmover al público. Es por ello que Piscator usa el teatro como instrumento de propagación del marxismo con el fin de llegar al pueblo, superponiendo la ideología política a la profesionalidad de los actores. Al ser un teatro un poco comprometido, las obras no se representaban en grandes salas teatrales, sino en bares, fábricas o talleres. Su espectáculo *Revista de la Revolución Roja*, 1924, marca un antes y un después en el género teatral, pues transforma el drama burgués existente. Uno de sus libros lleva como título *El teatro político (Das Politische Theater)* de 1929. Se percibe la influencia wagneriana en cuanto a que Piscator también estaba a favor de unificar todas las artes en el género teatral; recursos como la danza, las proyecciones o el movimiento actoral destronan al drama como hilo conductor en la puesta en escena. El texto sería el punto de partida para la creación escénica, pero no es la palabra la única forma para escenificarlo. Todas las artes empleadas se influyen entre ellas adquiriendo su significado gracias a esta unión, la cual sería diferente si aparecieran de forma autónoma. Es por ello que propone una constante e intensa colaboración entre dramaturgo, escenógrafo y director escénico para crear una única partitura final como resultado de la colaboración entre todos. Compara al dramaturgo con el libretista, quien aporta su creación al compositor, siendo la fusión de la música, el texto y la puesta en escena la que da sentido a la obra. Pero, en realidad, Piscator fue más fiel a esta idea en sus escritos que en la práctica.

II.1.12. El nuevo teatro soviético.

Rompiendo con los ideales naturalistas de Stanislavski y Danchenko y, a pesar de haberse

formado con ellos en el Instituto dramático-musical y en el Teatro del Arte, el director teatral y actor Vsèvolod Meyerhold, en el mismo camino que Piscator, se rebela contra el texto hablado en favor del resto de los recursos corporales y de la plástica. Meyerhold pasó a dirigir el Teatro Estudio, creado como un apéndice del Teatro del Arte. Es interesante que en este teatro se agrupasen artistas de diferentes ámbitos como músicos, pintores y actores. Influenciado por la plástica, Meyerhold defiende que el actor debe hablar de forma neutra, fría, sin expresividad, de forma tal que el texto no ensombrezca al resto de los recursos empleados para la expresión. Convencido de que Wagner añadió la orquesta para otorgar mayor expresividad a la palabra, Meyerhold afirma que son la intervención de la plástica y el movimiento corporal los responsables de expresar lo inexpresable textualmente (refiriéndose a todos los objetos existentes en la puesta en escena junto a los movimientos actorales empleados). La puesta en escena que realizó para la obra de Lérmontov *El Baile de máscaras*, 1917 consigue unificar en una sola partitura texto, música e imagen.

En la década de los 30, para competir con los entretenimientos de masa, como eran el cine o los espectáculos deportivos, el mismo Meyerhold propone una revolución teatral por medio de los llamados «artefactos revolucionarios». Cambiando la estructura dramática tradicional con la sustitución de los actos por cuadros, usando multiplicidad de medios y lenguajes, y tomando como referencia el teatro de variedades, logra un mayor dinamismo en la puesta en escena.

Uno de sus discípulos, Nikolai Ojlopkov, era a su vez director de cine y aportó al teatro recursos provenientes del séptimo arte como la separación por bloques, la participación de numerosos personajes, la utilización de músicas e imágenes para crear la atmósfera escénica, etc. La disposición escénica variaba para cada espectáculo según su posición respecto al público. Para ello jugaba con pasarelas, plataformas o colocación de un escenario central, todo ello para lograr buscar una escenificación más envolvente a modo de los ideales de Piscator.

II.1.13. Nuevas tendencias teatrales

Brecht, en el mismo camino que Ojlopkov o Meyerhold afirmaba que:

“la obra teatral no podía seguir siendo un todo hermético y autónomo (drama clásico), sino que debía encaminarse hacia un armazón, un esqueleto, una estructura de bloques que el actor y el espectador debían llenar de contenido”⁵¹

Las óperas del dramaturgo y director escénico alemán de principios del siglo XX Bertolt Brecht, influenciadas por espectáculos o artes extra-dramáticos como el cine, el teatro de variedades o el circo, se acercan más a estos géneros que a la ópera tradicional. Además de óperas, en su búsqueda por un lenguaje innovador, también compone piezas didácticas (*Lehrstücke*) y piezas épicas. Brecht hace desaparecer el concepto de personaje, convirtiéndolo en material gestual que sólo toma vida dramática cuando un actor lo utiliza. Otra de sus tesis se opone a la teoría wagneriana sobre la obra de arte total en defensa de la independencia significativa de cada arte presente en la puesta en escena.

Por ejemplo, en lo referente a la música realiza la siguiente apreciación defendiendo la ópera épica:

Ópera dramática

La música está al servicio

La música realza el texto

La música reafirma el texto

La música ilustra

La música pinta la situación psíquica

Ópera épica

La música actúa como mediadora

La música comenta el texto

La música presupone el texto

La música toma posición

La música muestra el comportamiento⁵²

Su libro *El pequeño organon*, 1948, recoge su teoría «el brechtismo», o lo que fue llamado el «Teatro Épico» (con influencia de Stanislavski), donde plasma su idea del teatro:

“...El teatro antiguo y medieval distanciaba a los personajes con máscaras de hombres y animales. El asiático emplea todavía hoy efectos musicales y mímicos. Estos efectos

⁵¹ SÁNCHEZ, José A., (2002), ob. cit., p. 80

⁵² SANCHEZ, José A., (1999), ob.cit., p. 267

impiden, sin duda, la identificación y, sin embargo, esta técnica se basa en un fondo de hipnotismo y sugestión, en un grado mayor que aquella técnica que busca la identificación”⁵³

Destacamos *Maghagonny*, 1927, (obra previa a las más conocidas óperas) cuya interpretación se realizó por dos cantantes (sin orquesta) en un ring de boxeo bajo una proyección de imágenes de C. Neher. Su *Ópera de los tres centavos (Die Dreigroschenoper)*, con música de K. Weill y de nuevo con la colaboración esta vez como director de escena de C. Neher, fue estrenada en 1928 y posteriormente llevada al cine. Su estreno supuso un acontecimiento sin precedentes en Berlín, ya que significaba un cambio radical en la manera de concebir tanto la ópera como los espectáculos musicales con raíces en el cabaret.

En el año 49 Brecht funda en Berlín el centro Berliner Ensemble en el que se interpretaron sobre todos obras de su autoría. Bajo su idea del «Modell» (modelo), defendía que la transmisión de la obra escénica no se producía mediante el texto dramático, sino gracias a todos aquellos elementos comunicativos que resumía en: texto, fotografía, indicaciones escénicas y documentación dramaturgica. Ante todo era el gesto el mediador de la comunicación escénica. Los nuevos lenguajes comunicativos son llamados «instrumentos», concretamente «instrumentos contaminados» (por los diferentes medios de comunicación). Como resumen de los recursos narrativos introducidos en el teatro épico brechtiano podemos extraer: la inclusión de canciones, el uso de imágenes, la manipulación de textos clásicos y la integración del espectador como parte del espectáculo, entre otros.

En esa búsqueda entre Futurismo, Simbolismo y Expresionismo surgen los que están en contra del texto literario, del texto con significación semántica. Dentro de esta corriente se estrena *Veneno*, 1924, del francés Antonin Artaud, un drama que no contiene el uso semántico de la palabra.

De sus escritos *La puesta en escena y la metafísica* (1932), *Primer Manifiesto sobre el teatro de la crueldad* (1932) o *El teatro y la peste* (1933), podemos entresacar algunas de sus opiniones respecto al teatro. En su Primer Manifiesto defiende que, para que el teatro recupere su poder específico, debe desprenderse del texto dramático y apoyarse en el gesto y el pensamiento. El uso excesivo del texto literario es algo propio del teatro occidental y no tanto del oriental, refiriéndose más concretamente al teatro balinés, por el que el autor sentía una gran admiración.

“El lenguaje teatral es un lenguaje destinado esencialmente a los sentidos e independiente de la palabra, un lenguaje ideográfico basado en la música, la danza, la pantomima, el

⁵³ OLIVA, Cesar, (2010), ob. cit., p. 366-367

sonido, la luz y el decorado, sabiamente combinados hasta formar la poesía del espacio que vendría a sustituir la poesía del discurso”⁵⁴

Eso no priva al teatro del uso de la palabra, pero propone usarla simplemente por su riqueza sonora y de entonación que, combinada con los gestos y los movimientos escénicos, crea un efecto mágico.

Durante su vida, en la que incluso pasa etapas en el manicomio, cabalgando entre la locura (considerada por algunos) y la genialidad, Artaud nos deja varios manifiestos en los que propone un nuevo teatro como espectáculo integral, un teatro puro, creado por un solo autor en el que, cómo decíamos, la palabra no sea un elemento semántico, sino expresivo y sonoro, influenciado por el teatro oriental, como ya expusimos. El actor da vida a estas sonoridades y a la música por medio del movimiento, la danza, la pantomima o la mímica. La música es un personaje más, cuyas armonías se abrazan o separan como parejas y se difuminan con la intervención de la palabra. En cuanto a la sala, propone la sustitución por un gran local, por ejemplo, una granja o un templo, en el que espectáculo y espectador sientan la comunicación directa y se influyan en el momento de la representación. Los decorados son sustituidos por juegos de luces, jeroglíficos humanos, maniqués o instrumentos musicales de grandes dimensiones. La mayoría de las veces no hay un texto previo sino una sugerencia temática. Si realizaba la puesta en escena sobre un texto clásico, lo hacía mutilando el texto para quedarse sólo con la esencia, ya que defendía que los sonidos, la música, la gestualidad y los movimientos transmitían mucha más información, sin necesidad de la palabra. Artaud, surrealista en sus ideales, nos lega un gran avance en el mundo teatral, en esa época de rivalidad con el cine, donde el teatro es pura poesía en imágenes que obedece a la propia vida, mucho más cercano a la realidad que el citado rival.

Entre sus puestas en escena destacamos *Los Cenci*, 1935 (basado en los textos de Shelley, 1819 y Stendhal, 1834), que fue un rotundo fracaso en su estreno pero una obra significativa para el teatro actual. No podemos negar que Artaud fue un precursor del teatro de lo absurdo.

Tomando como referencia los ideales del músico J. Cage y con influencias de J. Joyce, el dramaturgo irlandés Samuel Beckett, en pleno pesimismo posterior a la Primera Guerra Mundial, manifiesta su deseo de crear un teatro con estructuras abiertas y liberado de la literatura, dando prioridad a la puesta en escena. Es lo que Beckett llama el «texto representacional»: la palabra se convierte en gesto, en sonido y en imagen. Tanto es así que Beckett escribió alguna de sus obras

⁵⁴ BRAVO CASTILLO, Juan. *Los antecedentes del teatro del absurdo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 37-38

en francés en vez de en inglés, sin importarle la comprensión semántica por parte de los espectadores irlandeses. Beckett postulaba que la música, además de aportar más información que la palabra, puede llegar a un mayor número de espectadores sin importar cual sea su lengua o procedencia. Con esta idea de la palabra como elemento prescindible, se planteó hacer alguna puesta en escena sin presencia de actores. Pero, lo que verdaderamente se percibe de sus creaciones, es el equilibrio de los materiales que intervienen en el proceso creativo. Con su obra *Fin de partida*, 1957, nos presenta un «*kulturmiüll*» (molino para la trituración de la cultura) donde los personaje se reducen a objetos, y los diálogos, que son pocos y repetitivos, no tienen sentido semántico. En su obra *Días Felices*, 1961, se suceden una serie de palabras inconexas que se repiten una y otra vez mientras se entierra al personaje de Winnie. Es, en definitiva, un acercamiento a la comunicación liberada de la palabra o, al menos, de su contenido semántico. Este tratamiento del texto, no obstante, podría hacer pensar que la obra es una comedia, sin embargo, sus obras estaban cargadas de dramatismo que no reflejaba más que el momento histórico en que le tocó vivir. Su obra *Esperando a Godot*, que se estrenó en París en 1953, fue considerada antiteatro o una tomadura de pelo, pero en la actualidad es la obra más conocida del autor.

La obra que muestra la clara influencia de Cage es *Breath*, estrenada en Nueva York en 1969, con una duración de 30 segundos y sin la presencia de actores. Muchas de sus obras son minimalistas en cuanto a la duración, la estaticidad y la ausencia de actores, objetos u otros lenguajes escénicos. Sí que daba importancia a la presencia de la música en sus obras, incluso, su obra *Footfalls*, 1975, es considerada por él mismo como una pieza de música de cámara con una perfecta orquestación puesto que utiliza estructuras musicales para convertirlas en estructuras teatrales a base de repeticiones visuales o sonoras. Beckett es considerado el mayor representante del Teatro de lo Absurdo del siglo XX.

En esa búsqueda de una literatura liberada de las palabras de la que venimos hablando, de una destrucción de las barreras entre las artes, se funda el centro de enseñanza Black Mountain (en Carolina del Norte) en el que se encuentran John Cage y Merce Cunningham entre otros. Xanti Schawinski organiza un curso sobre teatro pero con una gran vertiente práctica en el que las propuestas tenían lugar en el mismo escenario y allí mismo se plantean cuestiones a estudiar como el espacio, el color, la música o el movimiento. Es la época del nacimiento de los denominados happenings en los que, según Cage, tenían igualmente cabida un viaje a Japón o una pieza musical. Nos encontramos ante una contaminación del territorio artístico, donde no existen fronteras, donde cada intérprete puede improvisar sobre la partitura y cada espectador

puede percibir lo que quiera y como quiera. Cage considera teatro a cualquier acción de la vida diaria, a cualquier performance que no precise de una intencionalidad previa. Define al teatro como cualquier fenómeno auditivo-visual (no intelectual), por lo que sus obras se fundamentan en el happening, en el que tiene cabida. Sus ideas fueron adoptadas por el Living Theatre⁵⁵ y por el mundo de la danza y las artes plásticas, dando lugar a interesantes colaboraciones interdisciplinarias. La escritora y directora de cine y teatro Susang Sontag describe en los años 60 al happening como un nuevo género de espectáculo en el que se produce una combinación, por ejemplo, de una exposición de obras de arte y una representación teatral, por lo que su representación no se realizaba en un espacio convencional para el teatro, sino en cualquier espacio que no requiriera grandes dimensiones, ya que, normalmente, estas propuestas se interpretaban para un reducido número de asistentes. En esta década se representan una serie de happenings con colaboración de músicos, artistas plásticos, bailarines y coreógrafos.

Esta corriente se traslada a Europa, derivando en el Fluxus, cuyo principal objetivo consistía en la supresión de las fronteras en una obra de arte, al igual que la eliminación de los límites entre la obra y el espectador. La nueva corriente del Fluxus, como nos describe A. Dempsey, oscilaba entre lo absurdo, lo mundano y lo violento y con frecuencia incorporaba elementos de crítica sociopolítica con el objetivo de ridiculizar las pretensiones del mundo del arte y dar poder al espectador y el artista⁵⁶. La danza también evoluciona por este camino dando lugar a la denominada danza postmoderna. La bailarina y música Meredith Monk⁵⁷, creó una serie de espectáculos interdisciplinarios. Esta colaboración entre las artes abrirá las puertas hacia una infinita gama de posibilidades escénicas.

⁵⁵ Living Theatre: fundado en 1946 por Judith Malina con influencias de Piscator y Beck (proveniente del mundo de las artes plásticas). Comenzó sus andares realizando propuestas con gran carga improvisatoria, con influencia de Cage y del happening y procurando el teatro dentro del teatro. El teatro debía ser un ejercicio para la liberación.

⁵⁶ DEMPSEY, Amy, *Fluxus*, en Estilos, escuelas y movimientos. *Guía Enciclopédica del Arte Moderno*. Barcelona: Ed. Blume, 2002, p. 229.

⁵⁷ MONK, Meredith: compositora, cantante, coreógrafa y creadora de la nueva ópera. Nacida en Nueva York en 1942. Pionera de la “técnica vocal extendida” y el “performance interdisciplinario”. Algunos de sus espectáculos son “Education of the Girlchild”, 1973 y “Quarry”, 1976.



Songs of ascension, M. Monk⁵⁸

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, tuvo un gran impacto sobre el teatro contemporáneo la ideología del director polaco Jerzy Grotowski, quien en 1965 fundó el Laboratorio teatral en Wroclav. Para Grotowski el teatro era un lugar para la investigación, un lugar para realizar los llamados «encuentros». Su idea de puesta en escena se materializa al tomar un texto literario y experimentar sobre él *in situ*, en el escenario, provocando una reacción e interacción por parte del espectador, unido a la improvisación por parte de los actores que, sin tener que hacer uso de vestuarios, maquillaje o música —es lo que él define como «teatro pobre»— puedan crear una versión diferente en cada representación. Siente afinidad por la época en la que el teatro era utilizado, por ejemplo, con fines de propagación religiosa y, a su vez, recibe una clara influencia de la cultura oriental: repitiendo una y otra vez un texto dramático a modo de ritual, conseguían, en forma de enseñanza, hacerlo llegar al espectador.

Grotowski considera que la música es un elemento orgánico que toma su forma gracias a las voces de los actores, sin tener que recurrir, para ello, a una música incidental. Esta idea tiene mucho que ver con la entonación de las lenguas orientales, donde la altura, intensidad y ritmo de la interpretación transmiten mucha de la información intrínseca en la palabra. Tan fuerte es este elemento que queda definido como la arquitectura del espectáculo.

El director de escena de origen inglés Peter Brook, en la iniciada búsqueda de la comunicación escénica a través de las sonoridades y la gestualidad, experimentará con lenguajes no verbales donde también el silencio tiene su espacio. En 1970 fundó en París el Centro Internacional de Investigación Teatral, donde volcó su trabajo en la búsqueda constante de un

⁵⁸ <http://arts.gov/art-works/2012/art-works-podcast-meredith-monk>. Consulta realizada el 16-7-2014

lenguaje que no quedará acotado por la lengua, la cultura o la raza. Mediante el sonido puro y la gestualidad corporal, el cuerpo es capaz de transmitir de forma igual o superior a la expresión verbal. Comparte con Grotowski la concepción del teatro como lugar para la reflexión y la investigación. En 1971 estrena su obra *Orghast* en Irán. Con esta obra pretende demostrar que hay sonidos que, en cualquier cultura, producen un determinado efecto.

En el Laboratorio de Grotowski permaneció durante tres años el director de origen italiano, pero afincado en Noruega, Eugenio Barba. Al igual que Brook, se interesó por el efecto que produce el silencio en la escena, nuevamente influenciado por la cultura oriental. En el año 64 fundó en Noruega la compañía Odin Teatro, cuya primera puesta en escena fue *Ornitofilene*⁵⁹, obra del noruego Jens Bjørneboe, en la que apreciamos un texto hablado ininteligible, consistente en unos tarareos tipo canto hablado, todo ello enfocado a la búsqueda de una amplia gama de sonoridades no verbales que comuniquen por su fonética y entonación y no por su información semántica. Tengamos en cuenta, como ya dijimos, que en la cultura oriental, un mismo fonema tiene diferentes significados dependiendo de la entonación con que se emita. Al visualizar las grabaciones encontradas de esta obra, apreciamos la influencia de esta cultura en ciertos momentos.

Peter Schumann, con formación en las artes plásticas y en el teatro de títeres, funda en los años 60 en Nueva York la compañía “Bread and Puppet” dentro de la corriente del considerado «teatro de las imágenes». Schumann, igualmente influenciado por los trabajos de Cage, de Cunningham y del teatro Café La Mama⁶⁰, apuesta por un teatro con gran dosis de happening, más cercano al espectáculo festivo callejero que al teatro convencional. Su propuesta huye de locales de teatro y actores profesionales, en favor del uso de espacios en la calle y marionetas. Evita las ataduras a un texto dramático, entendiendo el teatro como una manifestación del actor como ser humano que no debe estar condicionado por la preparación profesional o por la palabra de un texto dramático; lo que importa es el movimiento, el gesto y la sonoridad. Gran influencia tendrá esta compañía en Comediantes o La Cuadra, ambas compañías españolas de las que hablaremos más adelante.

El director de escena polaco Tadeuz Kantor fundó en 1955 la compañía Teatro Cricot 2-ensemble teatral de artistas visuales-, reconocida por la creación de happenings en la propia escena. Kantor afirma que el llamado teatro de vanguardia proveniente de la literatura dramática

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=WdBOhKu8zvY>. Consulta realizada el 21-08-2014

⁶⁰ Café La Mama fue creado por Ellen Stewart en Nueva York en 1963. Su intención fue crear un teatro que rompiera los límites físicos entre el escenario y el público acabando a su vez con la palabra como principal vehículo de comunicación. Stewart buscaba sus recursos creadores en la cultura propia de los países del Tercer Mundo. Fue Eugenio Barba quien trajo la compañía a Europa. Tan sólo 4 años después de su creación, la compañía alcanzó un gran éxito gracias al estreno del Musical *Hair* en Broadway.

no era teatro en sí mismo puesto que, según sus teorías, para crear un espectáculo teatral no se debe partir de un texto literario sino de una idea y exteriorizarla. El autor del texto dramático debe ser considerado compañero de viaje de esa creación de la obra teatral en la misma escena. El texto dramático puede ser interpretado por medio del gesto y del objeto, puesto que la palabra no es sólo significado semántico, sino que también es sonoridad y ritmo. El teatro no puede ser un arte cerrado exclusivamente a la literatura; debe y puede recurrir a otras artes para llegar a alcanzar el grado de realidad total. Su obra *La clase muerta*, 1975, fue un claro ejemplo del paralelismo del texto dramático de Witkiewicz y la acción escénica, producto de la idea dramática. En ella, una serie de actores interpretan a unos alumnos que portan unos pequeños maniqués que representan a ellos mismos en su juventud, mientras los instruye el propio Kantor desempeñando el papel de maestro. Conviven en escena los actores con los objetos personificados, los cuales cobran más vida e importancia que los propios humanos. Otras de sus obras son *¡Wielopole, Wielopole!*, 1980, o *¡Que revienten los artistas!*, 1985.

En 1967 surge en Suecia el llamado “text-sound” como producto de hibridación poética, situado en una frontera permeable ente la voz hablada y la voz cantada. En esta corriente colaboraron tanto poetas, como compositores o productores de radio, destacando el trabajo y composiciones del poeta y compositor sueco Sten Hanson⁶¹. No consiste en un texto cantado, ni hablado, sino que se atiende a una entonación definida, a una fonética expresiva, situándolo pues en los límites entre la música cantada y la poesía oral.

En esta fase de la evolución del teatro, en la que conviven artistas visuales con bailarines, con marionetas, con directores-dramaturgos, se rompen plenamente las fronteras entre las artes de la escena y la acción.

Pina Bausch, bailarina y coreógrafa, en el camino de H. Müller⁶², se formó en la Julliard School de Nueva York y, posteriormente, retornó a su país para trabajar y dirigir el Tanztheater de Wuppertal. Compone sus espectáculos a partir de palabras transformadas en movimientos, sin hacer uso de las mismas. Como si sus montajes, con un toque surrealista, fueran visualizados a través de una cámara filmográfica, sus movimientos contienen la fragmentación, la repetición, la mirada a la supuesta cámara, la elipsis narrativa o los cambios de tiempo —como si se hubieran grabado en cámara rápida—. Al igual que Kantor, sus espectáculos podrían parecer improvisados pero, sin embargo, de ellos no se podría alterar ni un solo movimiento. Todo está medido y tiene un sentido con respecto a la palabra que sugieren, la cual queda plasmada en

⁶¹ Para encontrar discografía del compositor, se recomienda visitar <http://www.discogs.com/Sten-Hanson-Text-Sound-Compositions/release/253796>

⁶² Heiner Müller, dramaturgo alemán que superpone el ritmo a la forma del espectáculo y a la semántica del texto que queda reducido a palabras sin sentido.

movimientos y nunca en vocablos salvo excepciones como la obra *Bandoneon*, 1981 con texto de Müller, en la que la bailarina protagonista declama un texto repetidas veces. Para acompañar sus espectáculos hace uso de música de los más diversos estilos, desde la música barroca o el jazz hasta la música contemporánea. Los montajes de Bausch supondrán una revolución para la danza contemporánea.

Sin saber bien en qué vertiente clasificarlo, surgen espectáculos multidisciplinares dotados de lenguajes sonoros, de ruidos, de gestos, de conversión del movimiento en sonido y viceversa, mezclado con objetos, con montajes de video o juegos de luces. A fines de los setenta, surge la corriente conocida como «arte de acción» o «performance art» de la que la estadounidense L. Anderson, con formación musical, quizás sea la mayor representante. Los artistas pertenecientes a esta corriente, entre las que también se encuentra Marina Abramovic, se consideran performers y los primeros receptores de la obra. Es por ello, que se entregan en cuerpo y alma a la representación, alcanzando extremos como la autolesión, tal y como vemos en *Rhythm 0*⁶³, de Abramovic. Los performers utilizan su propio cuerpo como soporte y como obra en sí misma. Estas representaciones ya no se realizan en un estándar de sala teatral sino en museos, en la calle o en una nave adaptada para la misma, donde el público pueda interactuar con ellos. Esto implica que nunca surgirán dos representaciones iguales, pues incluyen muchas variables en la misma. Podemos decir que sus ideas, fundamentadas en cierto modo en los rituales y costumbres ancestrales, abren un nuevo concepto de las artes escénicas, del arte en general.



⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=BwPTKmFcYAAQ>. Consulta realizada el 20-08-2014. En esta obra Abramovic puso a disposición de los presentes una serie de herramientas para que interactuaran con ella. La sorpresa fue que el público se volvió agresivo produciéndole lesiones físicas.

Imponderabilidad, 1977. Ulay y Abramovic⁶⁴



Ulay y Abramovic AAA-AAA⁶⁵

En la obra *AAA-AAA* de 1977, ambos performers debían limpiar su cuerpo y mente por medio de sonoridades con la letra “a”. Por medio de esas sonoridades, ambos amantes debían encontrar la unión de su relación sentimental.

Otro ejemplo lo encontramos en la compañía músico-teatral “The Wasteland Company”, fundada en 1981 por el compositor William Osborne y la trombonista y performer Abbie Conant. Ambos artistas, seguidores de Beckett, han adaptado varios de los textos de este autor para sus performances, tal es el caso de *Act Without words I*, 1986, *Ohio Impromptu*, 1985, *Words and Music*, 1983, *Winnie*, 1983.

Abbie Connat, considerada una de las más sobresalientes trombonistas en la actualidad, realiza junto a William Osborne unos espectáculos que ellos definen como «teatro musical o espectáculo musical», que no son más que performances de uno o varios instrumentistas en escena, los cuales modifican el ritual propio del concierto por una actuación teatral en la que la composición musical sigue siendo un elemento principal pero en combinación con el drama, con el texto hablado o cantado. Por influencia de Beckett, sus tramas parecen carecer de significado, con diálogos repetitivos y una falta de secuencia dramática que a menudo crea una atmósfera onírica.

En este breve repaso por la historia del teatro hemos hablado de su pasado y de su presente. Hemos constatado que las artes escénicas son, hoy día, un arte sin fronteras donde intervienen disciplinas de diversa índole o cultura. Un espectáculo podría fusionar danza

⁶⁴ <http://culturacolectiva.com/marina-abramovic-el-performance-tiene-nombre-de-mujer/> Consulta realizada el 20-08-2014

⁶⁵ <http://pomeranz-collection.com/?q=node/39> Consulta realizada el 1-11-14

contemporánea mezclada con baile flamenco, con danza nigeriana Yoruba o con danza japonesa Butoh, podría contener proyecciones, pinturas, actores o bailarines, profesionales de su género o no, etc. Del mismo modo, es usual encontrar una obra teatral en la que convivan lenguas diversas, conocidas o no por el espectador.

En el caso particular del teatro en España, tras haber transitado por un periodo de restricción de la libertad de expresión durante la dictadura, a finales de los años ochenta estaba ansioso por renovar su estilística artística, y por ello, todos estos artistas innovadores de los que hemos hablado, han dejado su impronta en nuestro país. Dedicaremos el siguiente capítulo a profundizar en las artes escénicas en España.

II. 2. La música en las artes escénicas en España en el s. XX

Tras esta breve andadura por la historia del teatro desde sus orígenes hasta la actualidad, nos centraremos más detenidamente en el teatro español, contexto en el que se ubica la compañía sobre la que se fundamenta la presente investigación: Teatro del Velador. Aunque nuestra intención es profundizar en la etapa que transcurre desde la entrada de la democracia hasta nuestros días, no podemos obviar a los grandes dramaturgos españoles del siglo XX para contextualizar diacrónica y sincrónicamente a la compañía objeto de estudio. Es por ello que, en primer lugar, repasaremos brevemente los nombres más influyentes en la historia del teatro español del último siglo hasta alcanzar los años previos a la dictadura y, en segundo lugar, centraremos nuestro estudio en los años posteriores a la aprobación de la Constitución española en 1978.

II.2.1. Miradas hacia el pasado: grandes influyentes

Tal y como comentamos en el apartado previo, el actual teatro español se ha nutrido de corrientes europeas y de sus propios antepasados. No forma parte del objetivo de esta investigación profundizar en todos ellos, pero sí resulta necesario detenernos en aquellos dramaturgos o directores escénicos más influyentes de los que exista referencia sobre el uso de la música en sus representaciones.

Es imprescindible comenzar por Ramón María del Valle-Inclán, considerado el primer dramaturgo contemporáneo. Gallego de nacimiento y precursor del Modernismo en España. Atrevido en sus obras sin importarle salirse de lo convencional, aunque eso repercutiera en una menor aceptación. Desde *La Celestina* de F. de Rojas o el teatro del Siglo de Oro, no hubo ninguna novedad tan sustancial en nuestro teatro. Además del incuestionable peso que este autor ha ejercido sobre la escena española, se hace aún más significativo en el grupo de teatro del que es objeto este estudio: Teatro del Velador. Ellos declaran que su teatro contiene influencias de aquella corriente esperpéntica que crease Valle-Inclán, algo que se deja ver en cada una de sus representaciones.

La obra dramática de Valle-Inclán busca una ruptura en lo formal y en lo temático, llegando ésta a solidificarse en el llamado «esperpento»: en sus obras se aprecia un mundo irracional, con animaladas humanas, personajes deformes o patizambos con cierto punto de ironía, referencias al sexo, a la muerte. Todo ello aderezado por lo moral y político, algo que se

percibía en la obra pictórica de Quevedo o Goya. Su lenguaje escénico, influenciado por el cubismo y otros movimientos de base pictórica, sigue el mismo camino que, por otro lado, en Europa marcará la obra de Yeats o del propio Brecht.

“...el esperpentismo es fruto de una determinada situación histórica, ya no sólo individual, ni siquiera nacional, sino europea, esto es, que en Valle-Inclán nace de una actitud equivalente de escuelas precedentes -como las cabriolas grotescas de los futuristas italianos, la ferocidad del dadaísmo francés, las novelas de Kafka...- y a la imagen del mundo contemporáneo...”⁶⁶

Los años veinte son considerados su época de esplendor, con la creación de su obra *Luces de bohemia*, pieza que el propio autor titula esperpento, y en la que confluyen sus dos vertientes: el teatro mítico y la farsa. Aunque no encontramos acotaciones precisas sobre el uso de la música, sí que se habla de la presencia de sonoridades que enriquecieran la expresión, como podían ser el canto de un gallo, el sonido del viento o la lluvia, etc. También, en muchas de sus obras, tiene presencia la figura del coro, término proveniente del teatro griego que es utilizado para referirse a un grupo de bailarines, de cantantes o de recitadores que comentan una acción de forma colectiva y sincronizada. El coro valleinclanesco entonaba un texto en el que narraba la acción, como enlace entre las escenas o bien sus componentes se comportaban como si fueran espectadores del propio espectáculo, como si dentro del propio espectáculo se produjese un happening. Tanto la presencia de este colectivo como el esperpento son elementos que la compañía Velador utilizará en sus representaciones. De ahí la importancia de tener en cuenta a este autor.

La obra de Valle-Inclán ha servido de inspiración para componer óperas contemporáneas, como es el caso de Enric Palomar a partir del texto valleinclanesco de 1924, *La cabeza del Bautista*, estrenada en Barcelona en 2009.

De igual forma, muchos textos de Federico García Lorca han servido de base para la creación de óperas. Este artista granadino de finales del siglo XIX, músico, prosista, poeta y dramaturgo, realizó un teatro dentro de lo que podríamos llamar «surrealismo escénico», influido por movimientos estéticos contemporáneos que vemos reflejados, por ejemplo, en su obra *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, 1928⁶⁷.

⁶⁶ RUIZ RAMÓN, Francisco. Historia del Teatro Español Siglo XX. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, p. 123

⁶⁷ Obra que será adaptada y dirigida, años después, por Juan Dolores Caballero en 2003 para la compañía teatral Histrión.



Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, 2004. Histrión teatro⁶⁸

Lorca, al igual que sus coetáneos europeos, concibe el teatro como un espectáculo total que surge de la combinación de una estructura gestual, una estructura musical y rítmica, una estructura plástica y, por supuesto, una estructura poética. A pesar de su asesinato durante la Guerra Civil tras su grandiosa creación *La Casa de Bernarda Alba* (cuyo estreno no llegó a disfrutar en vida ya que tuvo lugar en el 64), Lorca nos deja un concepto muy avanzado, que habría alcanzado cotas de innovación superiores de no ser por su prematura muerte⁶⁹. Su fallecimiento dejó también incompleta su magnífica trilogía dramática de la tierra española, la cual quedó reducida a las imponentes *Bodas de sangre* y *Yerma*. La tercera obra, *La destrucción de Sodoma*, no llegó a ser concluida. Esta trilogía está basada en el modelo de la clásica trilogía de la tragedia griega, cumpliendo estructuralmente todo lo necesario para ser considerada una tragedia clásica con la presencia de los personajes principales y el coro. *Yerma* cuenta con seis cuadros, durante los cuales el coro va comentando la acción de los protagonistas. Fue considerada una trilogía por su interrelación temática. De hecho, en las notas que nos deja Martínez Nadal⁷⁰ sobre su conversación con Lorca en referencia a *La destrucción de Sodoma*, cuyo argumento y estructura estaban ya íntegros en la cabeza del poeta, éste comentaba que, en una escena el coro irrumpía en un plano y entonaba un tema de la boda de *Bodas de sangre*, lo que nos deja clara la unidad temática de las tres piezas, la presencia de la música y la importancia de este lenguaje como hilo conductor y ensamblador de la trilogía dramática.

⁶⁸ www.histrionteatro.es/php/multimedia.php. Consulta realizada el 27-08-2014

⁶⁹ Una adaptación de esta obra póstuma también fue dirigida y adaptada por Caballero para la compañía teatral Atalaya en 1998, siendo Inmaculada Almendral la compositora de la música de esta adaptación lorquiana.

⁷⁰ RUIZ RAMÓN, Francisco, (2007), ob.cit, p. 194



La casa de Bernarda Alba, producida por Atalaya Teatro⁷¹

Durante su vida viajó a Nueva York, Buenos Aires o París, pudiendo tener contacto directo con el teatro contemporáneo de aquellas ciudades. Es en su etapa parisina cuando acrecienta su interés por la disolución de la palabra. De ello hace referencia J.A. Sánchez cuando declara que «El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana»⁷², coincidiendo en la idea de que la palabra no es un medio exclusivo para escenificar el drama teatral.

La Guerra Civil provoca que el arte español quede mermado o prohibido, motivo que determina la emigración de muchos artistas a América o al resto de Europa. Es el caso del escritor gaditano Rafael Alberti, quien no pudo regresar a su tierra natal hasta el fin de la dictadura.

Los artistas que permanecieron en España, y que decidieron, a pesar de todo, dedicar y arriesgar su vida por el teatro, tuvieron que convivir con el hambre y las bombas. El teatro creado bajo esta situación recibió el nombre de «teatro de urgencia» o de «circunstancias» y, según Alberti, tenía como objetivo la evasión y diversión de los presentes. Por ello, la representación no podía durar más de veinte o treinta minutos, debía narrar temas sencillos y no ser costosa ni compleja en cuanto a su montaje escenográfico. Alberti, quien escribió algunas de estas breves obras, nunca se sintió orgulloso de ellas desde el punto de vista artístico, pues no tenían la calidad necesaria ni eran innovadoras, debido a que su único objetivo era mejorar algo, si cabía, la vida de los coetáneos de la Guerra Civil.

Afortunadamente, Alberti no sólo dejó obras breves del considerado «teatro de urgencia», sino también obras de mayor calidad. Estas obras son clasificadas en: teatro político y teatro

⁷¹ <http://www.atalaya-tnt.com/tnt-%C2%B7-espectaculos/la-casa-de-bernarda-alba-la-vision-de-un-mundo-roto/>
Consulta realizada el 7-09/2014

⁷² SÁNCHEZ, José A., (2002), ob.cit., p. 86

poético. Dentro del teatro político utilizó la forma del «romance de ciego», estilo no culto en el que normalmente los invidentes entonaban el argumento o resumen de la obra por las calles (para darla a conocer y hacerle publicidad para las futuras representaciones) y vendían en los llamados «pliegos de cordel» en los que eran escritos. J. Martín Barbero⁷³ nos habla de la «literatura del cordel» o «pliegos del cordel» como un medio para hacer llegar a la clase social urbana con origen vulgar —referido a lo plebeyo y callejero— aquella literatura a la cual no tenían acceso por el lenguaje en que se articulaba. Esta clase social, recibía la información de las obras teatrales a representar por medio de estos pliegos que incluían el título, una imagen y un breve resumen de la obra. Su transmisión, de forma colectiva, se hacía oralmente, normalmente cantada o recitada (por ser una transcripción de canciones, romances, coplas o refranes en verso) y eran los ciegos, como ya hemos comentado, los encargados de esta transmisión cultural —de ahí su también conocido nombre «romances de ciego»—.

En las obras de Alberti aparece este personaje del ciego, que narraba o entonaba el contenido de cada episodio o hacía de puente de unión entre estos. El mejor ejemplo de su teatro político, con un lenguaje popular, fue su obra *Noche de guerra en el Museo del Prado*, 1956, que narra como en 1936 los milicianos salvaron los cuadros del museo trasladándolos a los sótanos para protegerlos de las tropas franquistas. En su representación se incluían, de forma simultánea, proyecciones cinematográficas de las pinturas de Velázquez y Goya entre otros. A su vez, los personajes en escena simulaban ser los personajes de las obras pictóricas. Estos personajes estaban dotados de un toque de esperpento valleinclinés. Para dar unidad a las secuencias de cada cuadro, se utilizaba la música como hilo conductor. A pesar de ser escrita en el 56, la obra se estrenó en Roma en el Teatro Belli en 1973. La música seleccionada para el estreno fue de A. Jolivet, M. de Falla, L. Nono, L. Berio.⁷⁴ En España vería la luz en 1978 para inaugurar la temporada del CDN, bajo la dirección de Ricard Salvat (quien ya había colaborado en la dirección en el estreno en Roma). En 2003 la llevaría de nuevo a escena. En esta ocasión, la elección de la música incluía temas preexistentes de *Deutsche Sinfonie*, Op. 50⁷⁵, *An Anti-facist Cantata*, ambas de Hanns Eisler, el *Preludio para Madrid* de Cristóbal Halfter, *Mouvements de priere religieuse* de Fernando Sor y otras piezas que colman de emotividad y significado al drama de Alberti.

⁷³ MARTÍN BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003, p. 133-136

⁷⁴ Información cedida por la Fundación Ricard Salvat tras correspondencia virtual realizada en febrero de 2015. En 1974 la obra se representó en Guanajuato, México, con la misma producción que en su estreno.

⁷⁵ Compuesta por Hanns Eisler en los años 40, para solistas, coro y orquesta, sobre poemas de B. Brecht, con una temática anti-nazista.

Como podemos suponer y venimos comentando, la Guerra Civil hizo estragos en la próspera vida teatral en España. Desafortunadamente, con la excepción de Madrid, las representaciones en la zona republicana en aquellos años fueron escasas.

En 1937, un poeta sevillano llamado Antonio Machado funda el «Consejo Central de Teatros». En dicho año también se crea la «Alianza de Intelectuales» para coordinar dichas actividades a la que pertenecía la sección teatral llamada «Nueva Escena».

La mayoría de la actividad teatral de aquellos años estaba poco comprometida con la realidad social del momento: los temas trataban, sobre todo, de personajes aristocráticos que vivían en un acomodado estado económico, del adulterio, de la infidelidad o líos prematrimoniales, etc. Tras la guerra, a partir de los años 50, comienzan a estrenarse obras humorísticas del madrileño Miguel Mihura, quién renovará el teatro español. Famosa es su obra *Tres sombreros de copa* estrenada en 1952, veinte años después de ser escrita. Es considerada una obra clave en el teatro de humor de la postguerra o, más bien, de la nueva configuración de la farsa. Se asocia esta obra con el teatro del absurdo y uno de los motivos es el sobreuso de la palabra y de frases hechas (sin una elección premeditada). Digamos que, sin proponérselo, hace un trabajo de vanguardia incomprendido por el público contemporáneo pero muy valorado posteriormente por sus avances en cuanto al lenguaje, la forma y los temas usados.

Durante los años de depresión y larga crisis del teatro español de postguerra, se estrena *Historia de una escalera*, 1949 de Antonio Buero Vallejo, obra muy aclamada por la crítica y considerada el surgir del nuevo drama español, del teatro realista. Considerado un autor novedoso, Buero refleja en su obra el realismo social del pueblo de la postguerra española, usando un lenguaje sobrio que demuestra una renovación estética y expresiva cargada de simbolismo, en la que sobresale la música, la iluminación y las artes plásticas (no olvidemos que Buero estudió Bellas Artes antes de dedicarse a la escritura y al teatro). Su mayor aporte de originalidad consiste en la interacción creada entre actores y espectadores quienes, tras acabar la representación, quedan en un estado hipnótico que les hace ser más conscientes y comprometidos con la realidad social. La concesión del premio Lope de Vega por parte del Ayuntamiento de Madrid fue toda una sorpresa para el autor, pues no era muy apreciado por sus convicciones políticas (había salido de la cárcel tan sólo tres años antes tras ser absuelto de la pena de muerte) y, además, *Historia de una escalera* es la primera obra que, en estos años de reposición de obras clásicas, de representación de revistas u obras sin interés artístico, se compromete con la realidad y plasma una crítica social. La obra se desarrolla en tres actos en los que se describe un amor frustrado y la pobreza que reina a su alrededor durante treinta años

coincidentes con la época contemporánea, época de posguerra civil y comienzo de la etapa franquista, treinta años durante los cuales varias generaciones de familias cruzan sus vidas en una perenne escalera de una casa de vecindad. Un año después aún se seguía representando la obra apareciendo notas de prensa en los noticieros más importantes del país⁷⁶.

Comenta E. Pajón⁷⁷ en su libro sobre la obra de Buero, la importancia que el autor daba a la música en sus obras utilizando temas preexistentes como, por ejemplo, *Peer Gynt* de E. Grieg o *El coro de las Hilanderas* de *El buque fantasma* de R. Wagner dando un nuevo sentido al que las palabras tendrían por sí solas u otorgando un carácter diferente a el/los personaje/s o a la escena en sí misma. Pero Buero siempre utilizó estos temas teniendo en cuenta la temática que el propio compositor había sugerido al componerlas y adaptó esta música a la temática de sus dramas. Así, la pieza *La muerte de Aase*, perteneciente a la obra *Peer Gynt*, es utilizada para acompañar al momento en que muere Ignacio, protagonista de *En la ardiente oscuridad*, 1950, dando a la escena ese ambiente imaginario creado en *Peer Gynt*. Igualmente, la pieza de Wagner consigue en *Diálogo Secreto*, 1984, convertir a Fabio en una víctima asediada por la incertidumbre.

Buero quiso dejar constancia de su interés por la música como medio de comunicación, incluyendo a la misma en su temática en obras como *El Concierto de San Ovidio*, 1962, o *Música cercana*, 1989. En la primera obra un grupo de ciegos se expresan por medio de la música, formando una orquestina y un coro, medio por el que se expresan y con el obtienen el sustento diario, no sólo para ellos, sino sobre todo para el hospicio que los acoge y utiliza como monos de feria. A diferencia del uso previo que comentamos de la música, en este caso el autor pretende utilizar la música con su carácter de pureza, sin una temática o programa previo que delimite su argumento. En el prólogo de la obra, Buero comentaba que quizás la música fuese la única respuesta a algunas preguntas que las palabras no podían expresar por sí solas.

Respecto a su obra *Música cercana*, 1989, en palabras del autor, relata que su título es debido, «a la principal metáfora que vierto en la obra, y que se refiere al hecho de que alrededor nuestro siempre hay una música que todos oímos y que mucha gente decide no oír»⁷⁸.

Adelardo Méndez Moya, en el libro coordinado por A. M. Leyra⁷⁹, nos habla de la presencia de la música en la puesta en escena de *Música cercana*, datos que el propio Buero incluía en la obra (sobre la amortiguación de la misma por ejemplo):

⁷⁶ Véase nota en el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música). <http://www.mcu.es/cgi-brs/BasesHTML/BRSCGI?CMD=VERDOC&CONF=INAEMSPA.cnf&BASE=TEAT&DOCN=000000036&NDO C=997&TXTBUS=> Consulta realizada el 7-09-2014

⁷⁷ PAJÓN, Antonio, *El teatro de A. Buero Vallejo. Marginalidad e infinito*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1991, p.

65

⁷⁸ http://elpais.com/diario/1989/09/22/cultura/622418406_850215.html Consulta realizada el 7-09-2014

La Luz empieza a oscilar con acusados vaivenes (...)

ALFREDO. Una pesadilla que vuelve algunas noches en la que me dices adiós. Yo te busco y tú huyes...

SANDRA. (Murmura) ¿Adios? (sombra sobre ella).

ALFREDO. (Iluminado) Y yo te digo: quédate...(sombra sobre él) Tú dices...

SANDRA. (Iluminada mirando al vacío) Adios...(sombra sobre ella).

ALFREDO (Iluminado) ¡No te vayas! (sombra sobre él. **La música se amortigua**). La luz recobra despacio la normalidad mientras él sigue hablando) Y te busco...Y tú te has ido...para siempre.

Fragmento de *Música cercana*, Buero Vallejo⁸⁰

Entre las obras musicales que utiliza Buero en la puesta en escena de esta obra son la *Marcha fúnebre* de la Sinfonía «Heroica» de Beethoven, mientras Alfredo relata a su hija una pesadilla que ha sufrido. Esta música volverá a ser escuchada en dos momentos trágicos de la obra, como son el anuncio de la muerte de Sandra o su camino previo en dirección al asesino. Como vemos, Buero utiliza el significado primitivo que Beethoven dio a la pieza para insertarlo a su obra teatral y añadir información con elementos paraverbales.

Por los años cincuenta, en un intento de transformar la sociedad por medio del teatro, considerado un arte social, Alfonso Sastre y José M. de Quinto firman un manifiesto en el que incluyen la creación del T.A.S. (Teatro de Agitación Social), cuya base se fundamentaba en la condición política del teatro, algo que acarrearía consecuencias turbulentas y perjudiciales para el género. Lo que pretendían era promover un teatro puramente nacional, que sacara a la luz la realidad social que ya propugnaba Buero Vallejo en *Historia de una escalera*. Pero esta idea no fue muy acogida y no perduró más de un año desde su nacimiento. Aun así, este manifiesto tuvo resonancia en todo el país y fuera de éste, dando lugar al G.T.R. (Grupo de Teatro Realista)⁸¹ en 1960, del que también J.M. de Quinto y A. Sastre fueron fundadores, grupo que procuraba la unificación de los dramaturgos españoles para renovar la vida escénica.

En la revista *Cuadernos para el Diálogo*, fundada en 1963, se describe en el año 66 al teatro español como sigue:

⁷⁹ LEYRA, Ana María. AAVV. *Antonio Buero Vallejo. Literatura y Filosofía*. Madrid: Editorial Complutense. 1998. p. 57 y ss.

⁸⁰ LEYRA, Ana María, (1998), ob. cit., p. 72

⁸¹ http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/GTR_1960.pdf Manifiesto del G.T.R. Consulta realizada el 12-09-2014

“(…)el teatro español contemporáneo, su pobreza intelectual, su raquitismo ideológico, su reducción a mero objeto de consumo de una clase, su inhibición ante los problemas que España y los españoles tienen planteados, es fiel reflejo de una situación palpable que remite a un concepto del lugar que el arte y la cultura deben ocupar en la sociedad...”, “(…)el teatro constituye hoy uno de los sectores más deprimidos dentro del contexto cultural español. La centralización, la insuficiente libertad, la carencia de sentido crítico, la discriminación de las otras culturas distintas a la imperante, las dificultades a los autores jóvenes y menos jóvenes que intentan plantear sus obras dentro de su perspectiva ideológica, son hechos ciertos e innegables”⁸².

Toda esta pobreza y represión creativa provocaría que el teatro español de la primera mitad del siglo XX quedara desfasado con respecto al nuevo teatro contemporáneo europeo. Ello, sumado a la época dictatorial, situó a España en un segundo plano en cuanto a las innovaciones del género teatral con respecto a sus coetáneos europeos.

II.2.2. La censura durante la dictadura

Todas las dictaduras reprimen y censuran las artes. Tanto es así que, en el caso de España, la dictadura franquista censuró las creaciones de aquellos dramaturgos que intentaron hacer algo más independiente, vanguardista o fuera de lo común (como se hizo con A. Buero Vallejo, a quien se le imposibilitó la representación de sus obras y se le encarceló en el 39, tras ser acusado de revolucionario). El teatro era considerado por la dictadura un arma peligrosa, pues constituía un medio de expresión y comunicación, una forma de decir todo aquello que no estaba permitido. Existía incluso una «Junta de Censura de Obras Teatrales». Muchas de estas obras fueron mutiladas antes de su estreno o no pudieron estrenarse, no al menos en los años en que fueron escritas o dentro de nuestras fronteras ya que los autores prefirieron escribir bajo sus creencias dramáticas a expensas de que sus obras tuvieran que se estrenadas en un futuro o emigrar del país.

Todo aquel, en su mayoría jóvenes, que escribía algo más innovador o comprometido, se arriesgaba a que sus obras no nacieran a tiempo o, incluso, que no llegaran a hacerlo nunca. Como dijo Buero Vallejo:

⁸² RUIZ RAMÓN, Francisco, (2007), ob. cit., p. 421

“Si la vida teatral española se hubiese desenvuelto en estos años en circunstancias normales, la promoción de autores que hoy cuenta de treinta a cuarenta años habría logrado colocar en las carteleras con profesional continuidad a los seis o siete más valiosos (refiriéndose a Muñiz, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Sastre, Matilla, López Mozo, Diego Salvador y él mismo)”⁸³

Sin embargo, aún existiendo claros impedimentos y bajo este ambiente de posguerra, nace un renovado teatro español. A pesar de las dificultades, en Madrid crece el número de salas teatrales o cafés-teatros, algo que no sucede en el resto de las provincias, donde el panorama es desolador. Pero en estos cafés lo que primaba era el afán de hacer fortuna y, por ello, los empresarios programaban obras poco comprometidas con la realidad, con el único fin de hacer pasar un buen rato.

En el año 71 el Teatro Experimental Independiente (TEI) inaugura en Madrid el Pequeño Teatro, cuyo objetivo era la formación de los actores y facilitar un lugar para la experimentación. El TEI no recibía ninguna subvención oficial (puesto que sus convicciones no eran muy del gusto del gobierno). Por este motivo y por los altos impuestos que debían pagar, la sala tuvo una vida de tan sólo un año. En el Pequeño Teatro actuaron grupos como La Cuadra con su espectáculo *Quejío*, 1972, o Tábano o bien grupos europeos como el “Roy Hart Theatre”. Realizaron una labor muy interesante en cuanto a investigación escénica e interpretativa (invitando a personas importantes del mundo del teatro para que formasen a los actores) y programaron obras de B. Brecht, T. Williams, J. Grotowski, R.M. Valle-Inclán o F. García Lorca, entre otros.

La convivencia con la Junta de Censura no era tarea fácil. Aquellos jóvenes, normalmente procedentes del mundo universitario, que consiguieron hacer un teatro más vanguardista, fueron conocidos como «la generación del medio siglo». Sus representaciones se realizaban en casas particulares o pequeñas salas, por lo que no tenían mucha repercusión y sus ingresos económicos eran mínimos. Uno de los más importantes, por su larga vida y su densa actividad teatral dentro y fuera de España, fue el T.U. de Murcia dirigido por César Oliva.

Las estrategias empleadas por estos autores para esquivar la censura y poder estrenar sus obras más comprometidas frente al sistema político vigente consistían, por ejemplo, en escribir en un lenguaje abstracto o menos literario, tipo esperpento, dirigido más a los sentidos que al razonamiento, de forma que el verdadero mensaje de la obra quedaba camuflado por el propio lenguaje, claro que, de esta forma, se arriesgaban a que el espectador no comprendiera la obra.

⁸³ RUIZ RAMÓN, Francisco, (2007), ob.cit., p. 441

Por medio del uso de la farsa⁸⁴ y recursos como la mímica, el clown o el teatro del absurdo, los autores conseguían sobrepasar los límites de la censura y reivindicar sobre en el escenario su parecer en asuntos sobre la realidad social.

En la búsqueda de nuevas fórmulas teatrales se crea en 1966, dependiente en un principio de la escuela de Arte Dramático de Barcelona, el grupo Cátaro, dirigido por A. Miralles. Este grupo experimental parte de la idea de que el teatro es un medio y no un fin; un medio en el que el actor y el personaje son sólo uno y, mediante ejercicios corporales, el gesto, la voz, la danza y el canto (todos ellos recursos de comunicación que se utilizan en la vida cotidiana, no sólo en el teatro) un actor puede expresar aquellos temas que le preocupan en la vida real, en la sociedad que le ha tocado vivir. En el caso de los actores, dichas inquietudes se referían sobre todo al régimen dictatorial o al miedo a la guerra. Siempre inspirados en noticias del periódico del día, discutían en grupo aquello que les parecía interesante y lo escenificaban convirtiéndolo en forma dramática. Obviamente, esa expresión de su punto de vista respecto a las noticias, fue censurada en ciertas ocasiones, pues no era del agrado de la dictadura o, concretamente, de la Junta de Censura de Obras Teatrales. La compañía tenía claramente unos ideales políticos, pero lo más importante fue su forma de expresión, en la que el actor regresó a esa idea de ritual de los orígenes del teatro por medio de los recursos como el coro, el canto, o aquellos recursos físicos que ya hemos citado. En 1975 el fundador decide trasladarse a Madrid, lo que provoca la disolución del grupo teatral. Pero, a pesar de la corta vida del grupo, fue un claro ejemplo del teatro de transición de final de la dictadura. Aunque no llegó ni a diez años de vida, el grupo abrió puertas al nuevo teatro por sus ideas sobre el happening en escena sobre la consideración del actor, no sólo como conductor del mensaje dramático, sino también como receptor del mismo. El dramaturgo es el autor de la trama de la obra, pero son los actores, los objetos y el lenguaje usado en la escena, los responsables de completar la realización escénica de la obra teatral. Estos nuevos dramaturgos, como López Pozo o Diego Salvador, trataron la idea del happening proponiendo romper las fronteras entre actores y espectadores, con el riesgo que ello conlleva de una respuesta no esperada por parte del espectador o simplemente una falta de respuesta que podría dejar a medias la puesta en escena.

A pesar de todas las dificultades con las que convivieron dramaturgos y compañías de teatro, en el año 73 existían en España unas 150 agrupaciones teatrales censadas, no comerciales, clasificadas en: teatro amateur, teatro de Cámara (o Ensayo), teatro universitario y teatro

⁸⁴ Farsa: definido como aquel cuerpo extraño que se intercalaba durante la representación (en los inicios se intercalaba en los misterios medievales) con el fin de provocar la risa y la relajación. Considerada como de mal gusto, rompía el equilibrio de la alta literatura pero captaba la atención del público quien probablemente se veía más reflejado en estas farsas que en la propia obra.

independiente. Salvo los amateurs, todos pretendían ser profesionales y rentables, objetivo difícil de alcanzar en esos años.

Del citado censo destacamos algunas compañías como: Els Joglars (Barcelona), Tábano, Can-non o Ditrirambo (Madrid), Teatro Universitario de Murcia, Esperpento o La Cuadra (Sevilla), Teatro Estudio Lebrijano (Lebrija), Ara (Málaga)⁸⁵, etc.

No podemos obviar a autores como Miguel Romero Esteo o Francisco Nieva, piezas claves en la búsqueda del nuevo teatro español. En la obra *Tartessos*, 1983, como nos describe De Diego⁸⁶, Esteo utiliza, tras realizar un estudio etnológico sobre esta civilización desaparecida, una lengua ficticia que no es comprensible para el espectador quien, sin embargo, se verá inmerso en la obra gracias a la música que el propio autor determinó y a la mímica y gesticulación de los actores, quienes siguen las instrucciones o indicaciones escénicas dadas por el autor en el texto dramático. El lenguaje tartesio ficticio fundamenta su rítmica en la propia de la música, de tal forma que el texto dramático, a pesar de su imposibilidad de comprensión, muestra una entonación poética y musical.

Siguiendo los pasos de Valle-Inclán y sus esperpentos, Nieva nos describe el escenario como “(...)un espacio físico abierto al milagro de las transformaciones, a la fiesta de la metamorfosis más sorprendentes, (...)es el lugar de la pura fabulación libre(...)”⁸⁷.

Lo que Nieva pretende indicar es que el teatro estaba resultando ser un lugar para el debate, para la confrontación política, pasando al olvido su verdadera razón de ser.

En obras como *Pelo de Tormenta*, 1973 o *La carroza de plomo candente*, 1976, vemos muestras del mejor teatro de Nieva.

Haciendo honor a su nombre, a esa crítica social que transmitían los juglares en la Edad Media, en 1961 Albert Boadella funda la compañía teatral El Joglars. La ironía y espíritu crítico empleado para mostrar su opinión sobre figuras del mundo de la política o del arte, le costaría estar siempre entre miras e incluso permanecer durante un período en prisión. En 1970 estrenan una obra muy original, en relación con el tema de nuestra tesis, titulada *El Joc (El Juego)*, con escenografía de Iago Pericot. En ella, los actores crean una puesta en escena en la que se da más importancia al proceso musical o al pictórico que al propio proceso literario tradicional. Para

⁸⁵ Ángeles Rubio-Argüelles, condesa de Berlanga de Duero fundó Teatro Ara en los años 60, con la intención de ser mecenas de representaciones vanguardistas de dramas clásicos cuyas representaciones tuvieron lugar en el Teatro Romano de la ciudad. Como directora y dramaturga, Argüelles dio una oportunidad a nuevos artistas como por ejemplo A. Banderas, quienes trabajaron bajo su dirección renovando el panorama del género teatral en la ciudad. A su vez consiguió traer a los grandes dramaturgos nacionales del momento para que representasen sus obras en Málaga. Teatro Ara es una referencia en la evolución del teatro en la ciudad.

⁸⁶ DE DIEGO, Fernando. *Tartessos de Miguel Romero Esteo: de la creación de un personaje a su representación dramática*. University of Ottawa. Castilla: Estudios de Literatura, 1991. p. 71-78

⁸⁷ RUIZ RAMÓN, Francisco, (2007), ob. cit., p. 570

conseguir su comunicación por medio de la música, sus actores reciben formación en la materia y, aplicando procedimientos básicos de la fuga y el contrapunto, traspasan las estructuras musicales al proceso dramático y a sus improvisaciones. Esto es, por ejemplo, el quinto número de *El Joc*, llamado *Mary d'Ous*, estrenado en 1972. Se corresponde con la estructura musical del canon (estructura repetitiva y fugada) con una introducción en la que se expone el material temático (con sonidos y movimientos) que posteriormente, a lo largo de la obra, serán repetidos y desarrollados como si de un canon o estructura contrapuntística musical se tratase.

“...Siempre nos ha interesado mucho el paralelismo entre música y teatro. Uno de los problemas más graves del teatro es la supremacía de la literatura y su desvinculación de las raíces más primarias del individuo. La música, que es un arte muy directo, instintivo y sensorial, aunque después sea capaz de desencadenar unas imágenes de gran evolución y civilización, es un arte en estado puro que produce reacciones físicas muy potentes: es capaz de erizar la piel, elevar las pulsaciones, hacer llorar...”⁸⁸

Esta obra demuestra una primacía del lenguaje gestual, sonoro y rítmico por encima del propio lenguaje verbal.



El Joc, 1970. Els Joglars⁸⁹

En el año 64, los compositores Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce junto a Esther Ferrer (artista especializada en el performance, que se agrega posteriormente supliendo a Barce) fundan el grupo de Teatro Musical Zaj. El estilo compositivo estaba influenciado por la

⁸⁸ <http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=marydous>. Fragmento obtenido del programa de mano de *Mary d'Ous*. Albert Boadella.

⁸⁹ http://valenpedia.lasprovincias.es/historia-valencia/1970/els_joglars_presentan_el_joc_en_la_sala_studio.

Consulta realizada el 13-09-2014

música concreta y el estilo de J. Cage (con quien coincidieron en Darmstadt). En sus representaciones colaboraban artistas plásticos, poetas, pintores y escultores. Su primer performance consistió en recorrer más de cinco kilómetros por las calles de Madrid. Sus conciertos, llamados «conciertos zaj», se conocían como veladas futuristas por su relación con el Fluxus. En el 67 realizan una actuación al puro estilo de Cage en la que un supuesto intérprete musical desarrolla la acción de comerse una manzana. En otra ocasión otro performer permaneció unos minutos simplemente observando un cinturón que se acababa de quitar. Las representaciones eran de duración breve. Como se puede evidenciar, representaciones como ésta no eran bien admitidas por el régimen franquista. Es por ello que el grupo tomó la decisión de presentar sus propuestas en Europa hasta que cambiase el régimen de gobierno en su propio país. Ferrer se marchó a París en el 73 y allí investigó sobre lo que ella llamó «arte corporal».



El caballero de la mano en el pecho, 1968⁹⁰. Grupo Zaj.

En los años 70 Miguel Arrieta junto a la soprano Esperanza Abad funda la compañía teatral Can-non, considerada como un «teatro de la voz». El grupo es considerado un heredero del happening en la vanguardia madrileña. Sus obras tenían cabida igualmente en festivales teatrales o musicales pues combinaban la puesta en escena con las posibilidades fonéticas de la voz. Tenían relación con los espectáculos propuestos por la cantante Cathy Berberian o Meredith Monk, ya que en escena se producía una combinación del movimiento corporal, la danza, la voz y la música. En la obra *Yéndonos*, 1974, la cara del intérprete era tratada como un sismógrafo pues respondía a los estímulos producidos por la interpretación vocal y por las relaciones con los

⁹⁰ http://www.rtve.es/television/components/noticia/popup/1/5/4/4/foto474451_1245526.shtml.

Consulta realizada el 13-09-2014

otros intérpretes. Algunos compositores se interesaron por crear partituras para cantantes-performers, en las que, los cantantes no sólo utilizaban la voz de forma convencional sino que debían, siguiendo las instrucciones, experimentar con técnicas extendidas de la voz, gesticular, utilizar movimientos corporales o la danza, en definitiva, convertirse en performers. Era una forma de entender la técnica vocal como técnica corporal. Can-non fue un punto de referencia en Madrid para las escenografías vinculadas a la música y para la vanguardia escénica madrileña en general, pero su época de esplendor vendría delimitada por la caída de la dictadura. Al fin y al cabo, esta forma de liberar la voz no era más que un reflejo del querer liberarse de la opresión política y moral.

En 1971 se crea el CDT, (Centro de Documentación Teatral) que, entre sus objetivos, proponía realizar una recopilación de todos aquellos documentos (textos, prensa, publicaciones y las propias obras) que tuvieran que ver con las artes escénicas. Este hecho facilita, desde entonces, cualquier investigación acerca de las creaciones de aquella época.

Centrémonos nuevamente en Andalucía, donde una mayor pobreza, la existencia de menos salas especializadas y unas raíces folclóricas discriminadas. apalancadas en el flamenco, dificultaban el nacimiento de un teatro de vanguardia. José Monleón, en 1971, invita a Salvador Távora a formar parte del grupo Teatro Estudio Lebrijano para asistir al festival Mundial de Teatro de Nancy, Francia, festival por el que pasaban figuras como Kantor o la compañía Bread&Puppet, entre otros. Era un punto de referencia en las vanguardias teatrales. Távora, proveniente de un barrio de clase baja sevillana, cuya única formación artística era el flamenco que escuchaba en la calle, tuvo allí la oportunidad de conocer propuestas muy interesantes que le animarían a crear su propio espectáculo llamado *Quejío*, subtulado por Távora como estudio dramático sobre cante y bailes de Andalucía, y que se estrenaría ese mismo año en la sala La Cuadra en Sevilla, sala de la que adoptaría el nombre su recién nacido grupo teatral.

En la mayoría de sus obras hay una estrecha relación entre la música y las imágenes, entre los actores y el ritmo, entre los gritos y los silencios, ya que su objetivo es unir poéticamente los sentidos. Távora consigue fusionar el baile flamenco con, por ejemplo, la música de las marchas procesionales, proceso que él llama «asociación de autenticidades»⁹¹. A pesar de que en un principio, *Quejío* fue considerada en España como teatro marginal y falto de profesionalidad, en años posteriores la obra se representaría por toda Europa recibiendo una gran aceptación.

⁹¹ SÁNCHEZ, José Antonio, AAVV. *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla- La Mancha, 2006, p. 288



Quejío, 1971⁹²

Alentados por Monleón, decidieron hacer una segunda obra titulada *Los Palos*, 1975, cuyo tema tratase sobre la trágica muerte de García Lorca pero unificando las muestras de miedo del poeta junto a su reivindicación social. El resultado final estuvo centrado en los propios problemas de los actores, de la sociedad que les tocó vivir, más que en la vida o la inesperada muerte de Lorca. La puesta en escena contó con más apoyo en la música y en el trabajo físico que en las palabras.

La falta de libertad de expresión, la ausencia de seguridad laboral, el poco apoyo por parte del gobierno franquista, unieron a los diferentes gremios del mundo de las artes (actores, pintores, bailarines, cineastas, músicos, etc.) y en el año 75 hicieron un levantamiento o huelga general de actores sin antecedentes similares en los 40 años de dictadura.

Sin esta situación de hermetismo y censura en la que debieron sobrevivir nuestros autores, es probable de que la creación española hubiera sido mucho más fructífera durante aquellas décadas y hubiera dejado obras con unas innovaciones no menos novedosas que las surgidas en el resto de Europa por aquellos años. Aunque por cuestión cronológica hayamos considerado oportuno incluir a estos últimos autores en este apartado, será después del año 78 con la aprobación de la Constitución y el fin de la censura, cuando estas compañías florecerán alimentadas por sus convicciones creativas.

II.2.3. Fin de la dictadura: un antes y un después para las artes escénicas

Con la caída de la dictadura y posterior aprobación de la Constitución Española en 1978, da comienzo la etapa democrática que tan importantes consecuencias tuvo en el plano escénico y artístico en general. Este hecho permitirá, entre otras cosas, el fin de la censura, la apertura al

⁹² <http://teatrolacuadra.com/web/Quejio/index.htm> Consulta realizada el 12-7- 2012

exterior, el aumento de subvenciones públicas y la aparición de nuevos lugares de representación incluyendo la restauración de teatros decimonónicos. Aquellas compañías que lograron sobrevivir durante los años previos y no emigraron, como Els Joglars, Dagoll-Dagom, Comediants o La Cuadra, entre otras, por fin podrán representar sus obras sin ningún tipo de cohibición. Son años en los que ven la luz obras como *Sol Solet*, *Antaviana*, *Andalucía amarga* o *Laetius*, obras que marcarán el camino a seguir en las artes escénicas en España.

La ausencia de censura trae como consecuencia un crecimiento en la actividad escénica en general y la aparición de festivales de teatro (Sitges, Valladolid, Vitoria, Teatro de Calle de Madrid, etc.) con espectáculos muy variados: los seguidores de Comediants crean sus obras con influencia del Circo o del Neo-Circo con técnicas provenientes del clown, de la acrobacia y el mimo; La Fura dels Baus crea un teatro de calle, algo parecido a “Bread&Puppet”; el estilo de La Cuadra, sin embargo, está más enfocado a plasmar los problemas de la clase obrera, añadiendo todo tipo de maquinarias y artilugios propios de esta clase social en su puesta en escena.

Digamos que todo tenía cabida en el género teatral. Surgen, a su vez, artistas con lenguajes muy distintos al teatro independiente previo, que buscan su inspiración en todas las artes, como La Tartana, Lejanía, Can-non, ZAJ o el pianista y compositor Carles Santos. Pero tanta euforia creativa y funciones callejeras no durarían muchos años, pues era necesario profesionalizar, delimitar estilos o acotar lugares de representación. En resumen, el teatro debía someterse a un proceso de normalización.

Dependiente del Ministerio de Cultura se aprueba en 1985 la creación del INAEM, (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música),⁹³ que será el organismo encargado de esta normalización. Para ello, el estado aplicó la “concertación” de las agrupaciones y su consecuente profesionalización a nivel autonómico. Esto da cierta relajación a las compañías comerciales que, aunque no tenían un circuito muy intenso, se podían permitir planificar mejor sus producciones.

Se fundan varios centros dramáticos, muchos de ellos regentados en los primeros años por A. Marsillach. Aparece el CDN, (Centro Dramático Nacional), fundado en 1987 y vigente aún hoy día, que pretendía normalizar las representaciones teatrales. Para ello un comité de selección programaba a autores extranjeros o a los clásicos españoles, al tiempo que leía y seleccionaba las nuevas creaciones de autores españoles para igualmente programarlas en las diferentes sedes, como fue el Teatro María Guerrero en Madrid. Pero lo más innovador fue la

⁹³ Recomendamos visitar la web oficial <http://teatro.es/> que contiene una catalogación de obras nacionales además de un canal temático con reportajes y selección de representaciones.

programación de espectáculos que incluían propuestas visuales o corporales, como las del autor polaco Tadeusz Kantor. Igualmente aparecen réplicas de este organismo pero con carácter autonómico, como el CAT⁹⁴ creado en Andalucía en 1987 o el CDGC en Cataluña, para promocionar autores autóctonos que (en este último caso) proponían sus obras en la lengua regional.

En 1983 nace el Festival Internacional de Teatro de Granada, FIT. La fundación del CNNTE, (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas), se aprueba en 1984. Tiene por objetivo principal la organización y programación de aquellos espectáculos escénicos creados por autores españoles y considerados experimentales, no sólo en España sino también en el resto del mundo, anteponiendo los países de habla hispana. Para ello contaba con salas de ensayo además de con comités de selección y programación de las representaciones. En 1986 aparece el CNTC, Compañía Nacional de Teatro Clásico, para fomentar la recuperación de los clásicos celebrando un festival anual, con sede principal en el Hospital de San Juan en Almagro.

Dada la época de esplendor que vive el teatro, tras largos y duros años de censura, los autores están ansiosos por exponer sus valores creativos. Son muchos los grupos experimentales que surgen o reviven en esos años. No podremos, ni es nuestra intención, detenernos en todos ellos pero sí lo haremos en aquellos que, en nuestra opinión, han marcado la evolución teatral de nuestro país y que, de alguna forma, han influido en la compañía teatral objeto de estudio, o bien comparten con ella ciertas similitudes.

En 1978, el mismo año en que se aprueba la Constitución Española, A. Boadella es encarcelado (por ser acusado de ir en contra del ejército en su obra *La Torna*, 1977), Pina Bausch estrena su obra *Café Müller*, y el grupo Dagoll-Dagom estrena *Antaviana*. Esta última obra supone un giro y un comienzo de una nueva etapa en el teatro español, pues resultaba novedoso que una compañía española realizara una obra teatral simplemente con fines poéticos y no políticos. Fue una muestra del nuevo teatro independiente, una forma poética y mágica de llevar a escena los cuentos de Pere Calder.

En ese mismo año y, tras varios años de andadura, la compañía catalana Comediants estrena su obra *Sol Solet* (que será representada más de 200 veces) cuyo argumento va guiado por la canción popular catalana del mismo nombre. Los actores, procedentes del mundo de la música, danza, teatro, etc., representan a un grupo de cómicos que viven la historia de amor

⁹⁴ El CAT o Centro Andaluz de Teatro proporcionará estabilidad a actores y compañías andaluzas. Además otorgará subvenciones a algunas compañías teatrales y organizará la representación de un número considerable de obras teatrales. Desde los inicios del CAT, Juan Dolores Caballero será uno de los directores escénicos colaboradores.

utópica entre la luna y el sol, pero lo que en verdad refleja es la búsqueda de la libertad de la sociedad contemporánea. En un principio las representaciones se hicieron en la calle, por la clara influencia que la compañía tenía del Circo o el Music-Hall. Su gran afinidad con la música queda demostrada por la dirección escénica que Joan Font ha realizado de múltiples óperas, tanto clásicas como contemporáneas.

Tan sólo un año después, en 1979, la compañía de Távora vuelve a estrenar otro espectáculo llamado *Andalucía Amarga* concebido por él mismo como un “poema físico y sonoro”⁹⁵. Távora considera al actor el máximo responsable de los sentimientos provocados en el espectador. Por medio del ritmo, de la acción física, del gesto, el actor-creador es capaz de conmover al espectador. Este espectáculo era la fusión de sus tres trabajos previos: *Quejío*, *Herramientas* y *Los Palos*. En ellos se mezclan el cante, el baile, la música, y las herramientas, por ejemplo, una excavadora.

La década de los ochenta viene cargada de numerosos e importantes cambios políticos en España. Entre ellos cabe destacar la elección del PSOE para el gobierno de la nación por mayoría absoluta, la entrada en la OTAN y poco después en la CEE. Por aquellos años, Carles Santos, pianista y compositor valenciano formado en la música clásica, estrena él mismo, como performer, sus primeros espectáculos enmarcados dentro del ámbito teatral por su puesta en escena y por su combinación con las artes plásticas. Hoy día este intérprete sigue dando la vuelta al mundo con sus producciones. Para esos años sus propuestas eran demasiado atrevidas y revolucionarias, con clara influencia del estilo de J. Miró o J. Brossa, con un uso de la voz que incluye técnicas contemporáneas, como venía ya realizando la soprano Esperanza Abad. La voz será para Santos la forma de materializar la música y de liberar el cuerpo, pero su búsqueda sonora viene marcada por su formación como pianista. Al ser una época de gran permisividad, las propuestas de C. Santos podían salir a un escenario sin realizar ninguna acción al estilo de Cage, realizar un performance en la calle con alta carga sexual o experimentar con las sonoridades de la voz. En sus espectáculos, mientras se sentaba al piano, podía tocar el instrumento o expresarse con la voz de las formas más diversas. A veces, sus performances se realizaban en la calle como el espectáculo *Anem, anem a volar*, 1982, en el que un piano de cola era arrastrado por la rambla de Barcelona mientras una mujer situada sobre la tapa del piano (como si el piano hubiera cobrado vida) le acosaba sexualmente con la total indiferencia por parte del pianista (Santos) quien simplemente respondía por medio de la música. En general sus

⁹⁵ SÁNCHEZ, José Antonio, (2006), ob. cit., p. 84

obras contienen altas dosis vanguardistas, eróticas y de ironía. Carles Santos ha conseguido transformar la forma convencional del concierto clásico en un teatro musical.

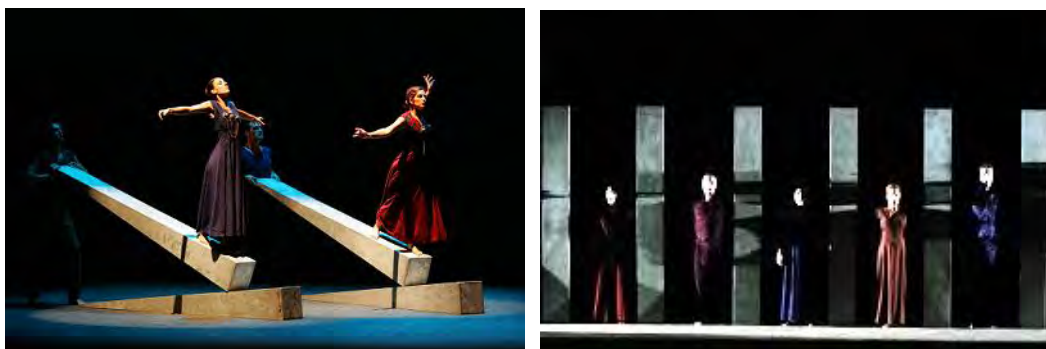
Continuando con la década de los ochenta, Ricardo Iniesta funda en Sevilla el grupo Atalaya Teatro Experimental Andaluz, y posteriormente el TNT, (Territorio Nuevos Tiempos), centro internacional de investigación teatral, referente en el teatro experimental de todo el país aún hoy día, donde han contado con colaboraciones del Grotowski Center (o de su discípulo Eugenio Barba y su Odin Teatret) o Esperanza Abad (con su gran experiencia en recursos contemporáneos para la voz), entre otros. Y es que su objetivo, desde el principio, no sólo se centró en la creación de nuevos espectáculos, sino en constituirse como lugar de encuentro, de formación y confrontación de ideas con referencia internacional. Su principal ideología consistía en rescatar textos clásicos y llevarlos a escena con un estilo propio y contemporáneo. Normalmente sus puestas en escena incluyen una escenografía muy minimalista como pueden ser unos taburetes de hierro o unas cuñas de grandes dimensiones que, por medio de su agrupación o separación, consiguen crear efectos como, por ejemplo, una muralla, una cárcel o un camastro. Sus actores demuestran una gran formación musical por los coros polifónicos que interpretan en sus representaciones. Hoy día, 30 años después, siguen realizando giras por España y el resto del mundo. Iniesta nos cuenta en la entrevista realizada.⁹⁶ que suelen realizar giras por territorio asiático sin que la comprensión lingüística sea un problema para el espectador, puesto que con su musicalidad, entonación, gestos, movimientos y vestuarios, sus obras consiguen ser comprendidas y reciben una gran aceptación allá donde las representan.



La Celestina, Atalaya Teatro⁹⁷

⁹⁶ INIESTA, Ricardo, entrevista realizada el 18-10-2012 en el Teatro Cánovas de Málaga.

⁹⁷ <http://www.modernicolas.com/la-celestina-seis-siglos-despues.html> Consulta realizada el 11-09-2014



Medea, la extranjera, Atalaya Teatro⁹⁸

Según su director, la música forma parte del día a día en la vida cotidiana y sería artificial realizar una puesta en escena sin utilizar este lenguaje, que no es un mero acompañamiento, sino que funciona al mismo nivel comunicativo que el texto, la gestualidad o cualquier otro lenguaje empleado en la puesta en escena.

Tanta es la importancia que dan a la música que, como decíamos, cuentan con la ayuda de la soprano Esperanza Abad, quien realiza un trabajo exhaustivo con los actores, y no sólo de las partes cantadas, sino de todo el texto de la obra, puesto que Esperanza considera que todo texto tiene una entonación que se debe trabajar como si fuese una melodía, como si fuese una lengua asiática en la que la entonación afecta al significado de cada fonema. Los actores deben ser además bailarines y tener formación musical, puesto que la forma de expresarse en su teatro incluye el elemento escenográfico, el verbal, el corporal y el sonoro.⁹⁹ Es por ello que su trabajo con la compañía durante todo el proceso de ensayos consiste en un trabajo corporal, gestual, además de un trabajo de colocación de los resonadores y la máscara facial para así conseguir sonoridades cercanas a los cantos propios de Mongolia, Tíbet, Nepal o India; esto no implica que el repertorio musical usado sea sólo el proveniente de estas culturas puesto que también usan música folclórica española (como podría ser la muñeira que usaron en la puesta en escena de *La Celestina*, 2013).

Como comenta el actor de la compañía Raúl Vera :

“...no creo que fuese posible un trabajo de Atalaya sin lo que Esperanza Abad aporta. Esperanza tiene voz y voto desde un primer momento y continuo contacto con Iniesta. Sin ella, sería imposible realizar ningún espectáculo de la compañía, puesto que la música forma

⁹⁸ <http://motrildigital.blogia.com/2006/112814-el-proximo-sabado-en-el-teatro-calderon-de-motril-medea-la-extranjera.php>. Consulta realizada el 11-09-2014

⁹⁹ GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2007, p. 135

parte de la trama, del clima de cada escena, de lo que queremos transmitir en cada momento. Eso es Atalaya...”¹⁰⁰

Como ya dijimos, Juan Dolores Caballero ha dirigido muchas de sus producciones como *La Casa de Bernarda Alba*, la mayoría de veces con música de I. Almendral.

El propio Iniesta, tras tomar experiencia durante su etapa en Madrid, fundará en 1983 C.I.T.A. en Sevilla -Cita Internacional de Teatro en Acción- que funcionará de forma paralela a otro festival en Madrid. Posteriormente, en el año 1988 estrena *La rebelión de los objetos* de Maiakovski, (muy aclamada por la crítica y el público) que contaría de nuevo con la ayuda de Esperanza Abad, quien hizo un trabajo exhaustivo con los actores. Esta obra tuvo una gran aceptación por el público y los programadores.

En el año 2006, entrado el siglo XXI, dirigirá *La ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht con dirección musical de Luis Navarro, obra que es considerada un «teatro musical». Será uno de los montajes más ambiciosos de la compañía, tanto es así que recibió el premio «El Público» a las Artes Escénicas. Algunos de los compositores que suelen colaborar con esta compañía, además de Almendral, son Luis Navarro, Mikel Laboa o Javier Paixariños.

Otra compañía andaluza, con clara influencia de Kantor y Artaud, fue La Zaranda (llamada por ellos mismos Teatro Inestable de Andalucía la Baja), nacida en la década de los 70 y dirigida por Paco Sánchez, quien se consideraba a sí mismo como anti-literario. Adquieren notoriedad en 1985, con la presentación de su obra “*Mariameneo, Mariameneo*”, en el FIT (Festival Iberoamericano de Teatro) de Cádiz. Siguiendo el concepto inventado por E.Barba se consideran a ellos mismos dentro de la corriente del “Tercer Teatro”¹⁰¹. En sus puestas en escena se muestran grandes muñecos (a modo de santos sincréticos sudamericanos). Al ser anti-literarios, su lenguaje es muy particular pero con un estilo escénico que hace que sus obras sean una pura poesía visual. Con un claro acento popular, en sus obras se reflejan fiestas y tradiciones andaluzas y, a su vez, juegan con el esperpento de Velázquez, Goya o Valle-Inclán. Lamentablemente, ante la ausencia de apoyo financiero en su propio país, el triunfo les alcanzará en América Latina y Europa, a pesar de ello, en el 2010 le fue concedido el Premio Nacional de Teatro por el INAEM.

¹⁰⁰ VERA, Raúl, entrevista virtual realizada el 23 de octubre de 2012.

¹⁰¹ Tercer Teatro: concepto inventado por Eugenio Barba. Constituido por un conjunto de compañías de diferentes países que siguen la corriente de Jerzy Grotowski. El Primer Teatro sería aquel que sigue un texto clásico, el Segundo Teatro, aquellos más vanguardistas que representan textos al estilo de Beckett, o teatro de lo absurdo; y el Tercer Teatro agrupa a aquellos que hacen un teatro discriminado, que busca los orígenes de lo teatral, con temas sobre la política, ambientados en mundos discriminados como una prisión, un manicomio, etc.

En las innovaciones del teatro andaluz de las últimas décadas cobra importancia la figura de la artista jiennense Sara Molina, con formación en la danza y el teatro. Fue en el FIT de Granada donde tuvo la oportunidad de conocer a Pina Bausch. En sus años de formación también colaboró con Albert Boadella, quien le mostraría el teatro de creación. Son acontecimientos que marcarían su carrera como directora. La influencia de Bausch se aprecia en sus obras por la importancia que da a la expresión corporal, acto que, más que la literatura, permite al actor expresarse como lo haría en su propia vida, rompiendo las fronteras entre el teatro como algo artificial y la experiencia vital del día a día. *Plaza Nueva*, 1986, será su primer trabajo como directora, con la colaboración del director de escena de origen peruano Edgar Saba. Posteriormente fundaría su propia compañía, Q-Teatro.

Junto a la escritora Margarita Borja y el Teatro de las Sonámbulas produce en 1995 la obra *Almas y jardines*, cuya música fue compuesta por Manuel Seco de Arpe. El compositor nos relata:

“...La obra consistía en una serie de textos poéticos que se representaban escénicamente mientras las actrices (eran todas mujeres) declamaban dicho texto. El espacio escénico era importante y se utilizó el antiguo castillo de Santa Bárbara de Alicante. La incorporación de la música se hizo una vez leídos los textos y tras varias conversaciones con Margarita Borja. Compuse un *Ricercare* a modo de introducción, una shakesperiana al final (sobre texto de Shakespeare, según el guión) y una especie de cantata-madrigal titulada *Alma* cantada por el soprano natural José Ramírez (...) También realicé unas pequeñas obras para cada uno de los textos que se interpretaba mientras se representaban. La música se interpretó en directo por el grupo “Concertus Novo” dirigido por José Miguel Rodilla...”¹⁰²

Como vemos, Molina dio mucha importancia a la música en este espectáculo, que fue compuesta expresamente para el mismo e interpretada en vivo durante la representación.

Dos años después, en 1997, también en colaboración con M. Borja, Molina dirige *Hécuba, nomos y música de ciudadanas*, un encargo del Festival de Música Contemporánea de Tabarca, subvencionado por el Ministerio de Educación y Cultura. Su originalidad fue que se creó íntegramente en la isla de Nueva Tabarca, donde convivieron 12 semanas los, aproximadamente, treinta integrantes del proyecto, incluido el compositor de la música, Rafael Liñán. Como instrumentos musicales utilizaron aquellos convencionales que pudieron llevar y la propia voz, además de objetos que se iban encontrando como bidones, piedras, conchas, ramas,

¹⁰² Fragmento de la entrevista realizada mediante emails al compositor Manuel Seco de Arpe con fecha de septiembre 2012.

etc. La música utilizada fue tanto repertorio preexistente de música antigua hasta G. Mahler, como las composiciones del propio autor. La obra se fue fraguando entre todos los integrantes del proyecto.

La propia Margarita Borja describe así el montaje:

“...En *Hécuba nomos y música de las ciudadanas* tratamos de desarrollar un concepto escénico de teatro en la naturaleza, acorde con el valor de intercambio de las relaciones entre personas, prácticas artísticas y textos del mundo antiguo, reescritos en su posibilidad de interpretación contemporánea en lo literario como en la renovación de imágenes y opciones dramáticas y musicales...” “...”La fusión de elementos(...) y el espacio natural que resignifica toda la funcionalidad de aquellos signos escénicos que escribamos sobre la geometría, la atmósfera y la luz de la Isla de Tabarca(...) forman parte de la puesta en escena...”

... El aspecto celebrativo y la indagación en la recuperación de elementos (canto, danza, etc.) de los orígenes del arte escénico nos aproximan esencialmente y de manera especial, en esta ocasión por los textos que la autora propone, a la creación de una trama de engranajes. (...) La nueva delimitación de los espacios asignados al público y al escenario de la representación, que serán móviles y cambiantes, nos hacen esperar recibir de este juego sensaciones reconocibles e inesperadas. La música parece garantizar los aspectos más excitantes del proceso de creación. Mezclando la teoría, la leyenda, el mito y el testimonio histórico, dejaremos nuestro propio relato reposando en las imágenes de otro tiempo y de nuestro propio tiempo...”¹⁰³

Emilio Goyanes, al igual que Sara Molina, recibe influencias de E. Barba, Odin Teatro, A. Mantovani y compañías españolas como Comediants, con quien colaboró.

Goyanes trabajó como director y guionista con el grupo “Lavi e Bel”, fundado en Granada en 1992 (que perdura en la actualidad), dejando constancia de la importancia que da a la música en sus obras, pues, incluso los títulos incluyen referencias a este lenguaje, como ocurre en *Rueda con Mozart*, 2005, *Cabaret Caracol*, 2000 o *Cabaret Líquido*, 2008 (Premio Max de las Artes Escénicas al mejor espectáculo de teatro musical, 2009). Su propuesta, tal como el nombre de las obras indica, se inspira en el mundo del cabaret: los actores cantan y bailan al ritmo de la música que ha sido expresamente compuesta para cada una de estas obras.

¹⁰³ <http://artesesencnicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=168> Consulta realizada el 20-09-2012

En esta década, en 1987, el grupo Els Joglars estrena otra obra, destacable desde el punto de vista del uso de la música, con título *Bye, bye, Beethoven*. El argumento sitúa a la obra en un campo de concentración en el que se propaga un virus que causa la muerte. Tras realizar experimentos con la música descubren que las obras compuestas por Beethoven aceleran los efectos devastadores del virus, muestra del efecto terapéutico (benigno o maligno) que la música puede tener sobre los receptores.

Sobre la misma idea que ya propusiera Carles Santos de materializar o visualizar la música, surgen espectáculos que crean una alianza entre la música y la imagen en la escena. Son muchos los autores que toman este camino. Iago Pericot crea en 1986 su espectáculo *Mozartnu* con la idea de crear un espectáculo abstracto que convierta en movimiento una obra procedente de otro arte como podría ser un cuadro o una música. En este caso, la música seleccionada es la Misa de la Coronación de Mozart. Dos actores totalmente desnudos improvisan en escena durante 30 minutos con unos movimientos sencillos e íntimos. Lo más interesante es cuando en 1998 Pericot vuelve a llevar este espectáculo a escena, aunque en esta ocasión, con dos parejas de bailarines: una, mucho más madura en años, asemeja a aquella pareja de adolescentes que recrearon la obra en los 80 y la otra, una pareja de jóvenes que, en las puertas del siglo XXI que, a juzgar por el ritmo de sus movimientos, se ve más atraída por los ritmos propios del rock. Se escucha de forma simultánea la música de Mozart y una música de estilo rock. Cada pareja parece no ser consciente de la presencia de los otros bailarines o de la otra música, pero el espectador, como si se tratara de un videoclip musical visualiza ambas músicas y ambas coreografías y percibe de forma paralela la convivencia de las dos culturas y estilos bien definidos por la música.

Eran años de innovación y creación de nuevas corrientes en las artes escénicas: años en los que Marina Abramovic realiza un performance en la misma muralla China (1988) para expresar su separación sentimental de su compañero Ulay; mismo año en el que el grupo Esteve Grasset funda la compañía Arena Teatro en Murcia tras haberse formado con Roy Hart.

Grasset, otorga tal importancia al sonido, que decide experimentar sobre el uso de la voz proponiendo, por ejemplo, esquemas sonoros repetitivos que los actores deben repetir de forma insistente. Para ello, en su espectáculo *Extrarradios*, una tarima elevada servía como escenario y como caja de resonancia para aquellos sonidos que se producían en escena con las voces o golpeando objetos, creando una interacción entre actores y elementos plásticos mediante esas estructuras rítmicas. A su vez, un violinista, situado junto a las tarimas, iba dialogando con los sonidos que se producían sobre el entarimado. Aunque podría parecer algo improvisado, la obra

iba acompañada de un guión que era una auténtica partitura musical, donde cada secuencia y cada sonido quedaba definido con total exactitud.

No es la única de sus obras en la que hubo músicos en escena. Con el compositor Luis Muñoz compuso en 1987 *Fluidos*, un espectáculo que combinaba un concierto de flauta con un performance que se desarrolla a la vez que el discurso musical.

Pero la búsqueda de Grasset que comenzó con experimentos con la voz, las sonoridades y el ritmo, fue derivando hacia la fascinación por el espacio, por lo físico y la danza, acercándose al término de teatro-danza al puro estilo de P. Bausch.

En este sentido, la compañía catalana Mal Pelo, integrada por la bailarina María Muñoz y Pep Ramis (formado en música y en artes plásticas), también realizó una gran aportación en lo que a la danza contemporánea o al teatro-danza se refiere. Con influencias de Kantor y Bausch, intentaron convertir la escena en un lugar en el que desarrollar un realismo mágico. Contaban con la colaboración de compositores que creaban temas originales para cada obra. Sus producciones incluían una amalgama coreográfica donde intervenían la gestualidad, la danza, la música y la palabra. Además la compañía fundó el centro “L’animal a l’esquena” como lugar de encuentro para artistas para hacer debates, improvisaciones o para su propia formación, invitando a profesionales del mundo de las artes escénicas. Su primera obra *Quarere*, 1989, contaba con la danza y la música como elemento principal pero con la apariencia de un cuento. En su segunda obra *Sur, perros del sur*, 1992, añade la palabra y la voz a la puesta en escena. El propio Pep Ramis interpreta en ella a un personaje que narra un cuento en la escena.

En 1990 los fundadores de la compañía teatral La Tartana, Juan Muñoz y Carlos Marquerie, abrieron las puertas del Teatro Pradillo en Madrid, un lugar de encuentro interdisciplinar donde tenían cabida la fusión entre artes plásticas, música, danza y teatro, además de ser un lugar abierto a debates entre profesionales a nivel europeo. La primera obra que ve la luz en este teatro es *Los hombres de Piedra*, de A. Fernández Lera, con dirección de Marquerie en el formato de teatro-danza experimental. En este pequeño teatro tienen cabida aquellos nuevos autores que quieren experimentar con propuestas que, a pesar de su interés cultural, no logran una aceptación masiva. De ellos, sólo unos pocos dieron el paso a las grandes salas.

Más que un teatro, esta sala era considerada un centro de y para la creación. Pero el trabajo que desarrollaban era considerado muy interesante. Tanto es así que el INAEM apostó por ellos subvencionándolos y, en parte gracias a ello, actualmente la sala sigue abierta manteniendo los mismos ideales que la vieron nacer.

En otro ámbito, el catalán Marcel·lí Antúnez Roca, (ex-miembro de La Fura del Baus) es uno de los artistas más reconocidos de España en el uso de las tecnologías digitales en el campo de la performance mecatrónica y la instalación. Junto a la Fura ya colaboraba como performer o como músico, creando impactantes performances. Inicia su carrera en torno al año 92 con una instalación de la figura de un hombre cubierta de piel de cerdo y rellena de sensores que estimulaban el movimientos de la estructura como reacción a los sonidos producidos por los espectadores.

En su obra *Afasia*, 1998, Antúnez reconstruía la Odisea a modo de juglar tecnológico: por medio de un exoesqueleto controlaba los dispositivos de sonido en escena y las proyecciones de imágenes al fondo (infografías animadas y videos protagonizados por actores). Era interesante ver como el actor no sólo era el estimulador de los sensores electrónicos sino que también era el receptor de los sonidos y las imágenes.



Afasia, 1998, M. Antúnez¹⁰⁴

Sin embargo, a pesar de los ejemplos de vanguardismo que hemos mencionado, estas compañías y autores, fieles admiradores del teatro que se hacía en Europa, olvidan en cierta medida continuar con la tradición de aquel nuevo teatro que sus antecesores trataron de hacer en España, lo que provocó un vacío en la cultura teatral propiamente española.

Un año de esperanza y expectativas de futuro en el mundo de las artes escénicas vino dado por la Exposición Internacional de Sevilla del 92, que ayudó a la expansión del teatro y la danza contemporánea. Fue un lugar de encuentro e intercambio de ideas de los artistas del momento. Los autores españoles se pudieron impregnar de las corrientes vanguardistas existentes en el resto del mundo. Fueron unos meses de ensueño (con lugares de creación,

¹⁰⁴ [http://marceliantunez.com/work/afasia/images/#!gal\[mg\]/7/](http://marceliantunez.com/work/afasia/images/#!gal[mg]/7/) Consulta realizada el 18-09-2014

exhibición, producción, documentación) que acabaron cuando la Expo tocó a su fin. El Ministerio de Cultura organizó una gira de compañías de teatro y danza contemporánea que resultó un fracaso, pues no se tuvo en cuenta que la infraestructura ofertada no era la adecuada para los espectáculos programados (en su mayoría teatros decimonónicos a la italiana). Después de esto el CNNTE cerró sus puertas y la creación contemporánea quedó una vez más a la deriva. Sólo en Cataluña, y gracias a la doble concertación por parte del Ministerio y la Generalitat, sobrevivieron algunas de las compañías contemporáneas vanguardistas pero con una programación muy escasa. Incluso desaparece la revista *El Público*¹⁰⁵ y algunos festivales internacionales.

Así que la situación vuelve a no ser fácil para las artes escénicas. Algunos como Carles Santos, o Marcel·lí Antúnez optan por el mercado internacional, Óskar Gómez decide exiliarse en Ginebra, otros como María Muñoz (de la compañía Mal Pelo) se refugian en su propio centro de investigación L'Animal a l'esquena, que ya nombramos. Pero todos ellos tendrán más oportunidades de mostrar sus trabajos en el extranjero que en su propio país.

La EXPO 92, las ganas de fusionar culturas y artes, de crear una arte contaminado, tal y como percibimos la vida, ayuda a fraguar las ideas creativas de Óskar Gómez con su compañía Legaleón T. quien en sus obras fusionó, a modo de batidora de la cultura, todo aquello que puede estar presente en la vida cotidiana de forma simultánea: una banda sonora compuesta por canciones de diferentes culturas o estilos, ruidos, sintonías de radio o televisión, efectos sonoros, todo ello conviviendo con una foto o proyección, un texto, improvisaciones verbales de los actores, un vestuario, objetos escénicos. Esto ocurría por ejemplo en su obra *El silencio de la Xygulas*, 1994. Por muchos fue considerada como un caos escénico o una desestructuración del teatro, pero no fue más que el reflejo de una experiencia cotidiana cualquiera. Por su ausencia de texto y por ese llamado caos, la obra marcó el abandono del teatro poético previo de la compañía.

Aunque el brasileño residente en Málaga, Thomé Araujo, está más relacionado con la música, lo nombramos por aquellos espectáculos que realizó con danza contemporánea, textos, música y medios parateatrales. Sus obras son un puro mestizaje, con presencia de diversas manifestaciones artísticas como la música, la danza, con influencia del cine, la televisión o las nuevas tecnologías. Fundó la compañía Málaga Danza Teatro, cuyas representaciones estuvieron

¹⁰⁵ Revista *El Público*: creada en 1984 por Moisés Pérez Coterillo y editada por el Centro de Documentación Teatral. Realizaba críticas teatrales (con ciertas restricciones), exponía la programación mensual ordenada por comunidades, hablaba sobre las novedades teatrales en el contexto internacional. La pena es que sólo tuvo ocho años de vida.

muy cercanas a la Universidad a la que mostraban un estilo independiente y vanguardista muy bienvenido en estos ámbitos.

La trayectoria profesional del malagueño Ángel Calvente comenzó en los mismos años que la de Araujo. Fundó en 1989 Espejo Negro, cuya originalidad procedía del hecho de que los actores eran marionetas, pero un teatro de marionetas de gran tamaño, y cuyos espectáculos, por sus temas, vocabularios y obscenidad, estaban destinados a adultos, y no a un público infantil. Sus obras, al igual que Goyanes, tienen mucho que ver con el cabaret pero, esta vez, con marionetas que imitan a personajes famosos como el rey, Rocío Jurado, Lola Flores o Puyol. Calvente reconoce la influencia de películas como *El hombre elefante*, de series televisivas como *Los teleñecos* o de la compañía teatral La Fura dels Baus.

Sus marionetas deben ser vistas como elementos de carne y hueso. Para ello, hace un trabajo exhaustivo partiendo de una idea que desarrolla en dibujos en forma de *sketchs*; seguidamente incorpora la música y todo ello queda recogido en un *story board*. En los ensayos participan todos los miembros de la compañía, incluidos los compositores o directores musicales. Sus textos, siempre breves, están supeditados a la música y la acción.

La cantante y performer Fátima Miranda, con influencias de Meredith Monk y Esperanza Abad, entre otros, realiza un trabajo escénico en el que da una gran importancia a la voz, como elemento inmaterial cargado de expresión, combinándola con el trabajo físico-escénico, incluso con la danza.

Fátima Miranda ha sabido encontrar las más increíbles sonoridades producidas con la voz, que ella misma define como un “pensar sonando”. Desde los años 80 viene realizando una investigación sobre las capacidades sonoras de la voz, obteniendo sonoridades inverosímiles como un instrumento de viento o de percusión. Su fuente de inspiración surge del canto difónico mongol, del canto indio o japonés, combinando todo ello con la técnica del *bel canto*.

Ésta es aproximadamente la situación que encuentra Juan Dolores Caballero en Sevilla, en España, para fundar su compañía teatral en 1990, antes que tuviera lugar la EXPO 92, pero recién salidos de esa década tan fructífera que fueron los 80 para el mundo de la cultura en España. Para profundizar en la compañía dedicaremos el siguiente capítulo de forma íntegra.

III. TEATRO DEL VELADOR: UN REFERENTE EN EL TEATRO ANDALUZ DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

III. TEATRO DEL VELADOR: UN REFERENTE EN EL TEATRO ANDALUZ DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

III.1. Compañía Teatro del Velador

III.1.1. Historia de Teatro del Velador

“El teatro bruto muestra la deformidad del mundo”¹⁰⁶

Juan Dolores Caballero

En una época de esplendor en las artes escénicas en España, poco después de que en España se fundase el CNNTE, 1984 (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas), en Andalucía se crease el CAT, 1987 (Centro Andaluz de Teatro) se fundase en Sevilla el Instituto de Teatro de Sevilla en 1981 y aparecieran grupos como TNT (Territorio Nuevos Tiempos), fundado en Sevilla por Ricardo Iniesta, la compositora Inmaculada Almendral y el dramaturgo, actor y director Juan Dolores Caballero deciden fundar la compañía Teatro del Velador en 1990. Hoy día, casi veinticinco años después y a pesar de las dificultades con las que se topan las artes escénicas en el siglo XXI, Velador sigue teniendo una gran actividad creativa y es considerada una de las compañías teatrales más importantes a nivel nacional, pero es programada, por desgracia, más fuera de Andalucía que en su propia región.

Michel Chion, compositor con amplia formación en la relación entre la imagen y el sonido en el cine, afirma que el compositor que realiza la banda sonora en una creación cinematográfica no trabaja al servicio del director de la misma, puesto que el compositor es igualmente creador y partícipe del proceso creativo. Como ya comentábamos en el primer bloque, el trabajo musical tan exclusivo que realiza Velador para sus puestas en escena, la colaboración constante de la compositora en sus producciones, el equilibrio creativo entre ambos artistas, hacen que consideremos al dúo Caballero-Almendral como un tándem, como coautores de la obra teatral.

Cuando ambos deciden crear Teatro del Velador, Caballero impone una sola condición respecto a la música “...o se crea con tus composiciones musicales (refiriéndose a Almendral), o Velador no existirá jamás...”¹⁰⁷.

¹⁰⁶ <http://www.remiedoteatro.com/Notas/Juan%20Dolores%20Caballero,%20el%20Chino.htm>

¹⁰⁷ Entrevista realizada a Inmaculada Almendral y Juan Dolores Caballero en Sevilla el 2-11-2011.

Teatro del Velador ha conseguido ubicar la música en un lugar visible dentro del proceso creativo, paralelo a cualquiera de los otros lenguajes comunicativos usados. Las críticas sobre sus representaciones siempre hacen alguna referencia a la función de la música, al equilibrio de ésta con la puesta en escena:

“...La música también se doblega ante la intensidad de las palabra y ante el cambio de emociones que experimentan los personajes...”¹⁰⁸

“...Con su impecable trabajo, que —con la ayuda brillante de Inmaculada Almendral— incluye una enorme facilidad para entregarse a la música y a esas secuencias rítmicas tan típicas de la compañía, ...”¹⁰⁹

Tan importante, original y meticuloso es para ellos el trabajo realizado con la música en sus representaciones, que han recibido algunos premios por la misma, como el concedido en 1997 por la Feria de Teatro en el Sur en Palma del Río a la mejor música para teatro por su obra *El jorobado de la catedral*.

No sólo la música, sino todos los elementos puestos en escena están cuidados minuciosamente: en un escenario a la manera italiana, consiguen plasmar sus obras como si de cuadros pictóricos se tratase; cualquier pormenor respecto al color, a la iluminación, al movimiento, al texto o a la música, está cuidado hasta el mínimo detalle.

Caballero nos hace reír y llorar en sus representaciones. Por medio de personajes esperpénticos o tullidos, aunque a veces con una agilidad circense, consigue pasar de la tragedia a la comedia sin que apenas nos percatemos de ello. Tanto en las adaptaciones de los clásicos del Siglo de Oro como en los espectáculos de teatro-danza o teatro gestual, Caballero¹¹⁰ muestra interés por la tradición del esperpento, lo grotesco y deforme, algo que consigue por medio de recursos contemporáneos, más cercanos al espectador actual. Él mismo clasifica su teatro como *teatro bruto*, género que teorizó el pintor francés Jean Dubuffet.

Nuestro autor adaptó esta corriente a la España oscura propia de la época barroca, de las pinturas negras de Goya o el esperpento creado por Valle-Inclán.

Aunque estos son las mayores influyentes en el estilo de Velador, tras visualizar sus obras y realizar varias entrevistas al autor, nos atrevemos a nombrar a otros personajes del mundo del arte, del teatro, del cine y de la danza de los que pensamos que Caballero ha recibido influencias como pueden ser: Tadeusz Kantor, Maguy Marín, Pina Bausch, la danza japonesa Butoh, el cine

¹⁰⁸ Extracto de la crítica aparecida en el diario GranadaHoy el 28-5-2004 respecto a la representación de *La Cárcel*.

¹⁰⁹ Extracto de la crítica aparecida el 14-5-2010 en el Diario de Sevilla referente a la representación de *Dröppo*.

¹¹⁰ <http://www.remiendoteatro.com/Notas/Juan%20Dolores%20Caballero,%20el%20Chino.htm> Año 2003.

Consulta realizada el 10-02-2013

francés¹¹¹ y la compañía gala Deschiens et compagnie¹¹² dirigida por Jérôme Deschamps. De éstos y algunos personajes más, influyentes en Velador, haremos una breve referencia en el siguiente apartado.

Para describir las características más significativas de la compañía, qué mejor que plasmar las propias palabras del director extraídas de la página web la compañía:

Desde sus inicios el Teatro del Velador se ha planteado la búsqueda y la investigación en el ámbito contemporáneo como manera de crear y definir un lenguaje propio. El Chino define su teatro y su danza como “bruto”, bebiendo y basándose en el “arte bruto”, donde las técnicas y los sistemas de representación proceden de una invención completamente personal. Si hay un común denominador de las obras propuestas, podría ser el de la obsesión por los motivos de lo feo y el deshecho humano. Desafiando los cánones clásicos de equilibrio y armonía, o quizás ignorándolos, prefiriendo el desequilibrio, el exceso y lo inacabado, tal vez como reflejo de una violencia callada e interior, tal vez como reacción silenciosa al dolor de una sociedad.

En un contexto histórico globalizador y vertiginosamente cambiante, en una Europa sostenida por los más pobres, muchos de ellos, los desarraigados, llegados a este viejo continente huérfanos de tierra, con una cultura a cuestas, donde el origen se convierte en una marca, que identifica, que clasifica, que excluye, que aísla y sobre todo que empobrece.

En este mundo nuestro, miserablemente rico, interesadamente plural, poblado por millones de seres, todos distintos unos de otros, entendemos y experimentamos el ejercicio del teatro y de la danza solamente desde la emoción.

Porque sin ninguna duda, las artes escénicas han sido siempre la Barraca de Feria que contiene el verdadero espectáculo de la emoción, al que intentamos llegar y al que intentamos proteger de la estabilización oficial y académica en la que vivimos y en la que creamos.

Durante casi medio siglo, la pobre Barraca de Feria, sepultada en el olvido, ha permanecido oculta detrás de las ideas puristas, las revoluciones del constructivismo, las manifestaciones surrealistas, la metafísica del arte abstracto, los teatros abiertos, conceptuales, los anti-teatros, las grandes batallas, las grandes esperanzas, las grandes ilusiones y, al mismo tiempo, las catástrofes y las decepciones.

En la cámara de la imaginación y de la memoria viven personajes humanos que han sido “depositados” allí, reclusos y alejados de lo que consideramos “normal” o “convencional”, que no pertenecen a nuestra vida diaria pero que, sin embargo, están y viven a nuestro lado,

¹¹¹ La propia Almendral nos habla de la influencia de películas como *Delicatessen* codirigida por Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro.

¹¹² De quienes incluso la página web tiene cierta similitud con la propia de Teatro del Velador.

que sienten, que oyen, que sufren... y que tratan desesperadamente de reconstruir, con su memoria difuminada, aquello que fue su vida, su felicidad o su miseria. Auténticos parias de la sociedad en la que vivimos.

Entre las luces y las sombras, al alba o al anochecer, con la ciudad al fondo, muda y callada, aparecerán los “monstruos” que son cojos, tullidos, defectuosos, faltos de piernas y brazos, enanos, feos, gordos, enfermos.... todos ellos seres humanos que pueblan nuestro mundo, que habitan y corren entre nosotros, de los que nada sabemos, a los que muy cortésmente menospreciamos, arrinconados de la sociedad, apartados y excluidos de la luz, que salen de la tierra cada noche y con ellos la naturaleza entera, sin maquillajes, en estado puro y bruto.

Ante la necesidad de exhibir todo aquello que nos avergüenza, buscamos un lenguaje universal no escrito, basado en el ritmo, el movimiento y la gestualidad.

El hombre como objeto que custodia la memoria. El hombre usado de una manera bien distinta a como aparece en ciertas vanguardias históricas.

Este hombre utilizado es un *objet trouvé* que rezuma memoria, conserva las huellas de su propietario, las marcas de su energía; es el objeto de la tienda de un anticuario, el que ya casi no sirve para nada y se amontona en la basura. Ese ente se convierte en ocasiones en un pedúnculo más del personaje, creando en esta hibridación un monstruo de carne muerta y materia orgánica hasta negar así la función primigenia.

Podría decirse que a lo largo de veintidós años de trabajo el Teatro del Velador asienta los pilares de esta manera de hacer y crea un estilo propio, reconocible y reconocido, no sólo ya en su teatro y danza brutos como elemento formal, sino también en la asimilación y expresión de una cultura en la que se desarrollan y viven sus componentes. La cultura andaluza es también parte de ese mundo sensible. Con él construimos los espectáculos, el ritmo, el canto, el compás...la sentimentalidad universal, si se quiere, son parte de nuestras propuestas.¹¹³

En resumen, observamos el interés que demuestra la compañía, al igual que lo hizo Dubuffet, en el arte bruto, en aquel arte cuya procedencia sería más propia de la clase marginal, de los deficientes o discriminados. Tanto Dubuffet como Velador consiguen extraer la belleza de este llamado arte bruto. Igualmente hace referencia a la danza y a la música, que son parte de la cultura y del día a día. El folclore, palabra proveniente de «*folk*», pueblo y «*lore*», saber, que nos muestra en sus obras con la aparición de marchas procesionales, ritmos de bulerías, coplas, etc., no es más que una manera de llevar al teatro la cultura propia de su tierra, sin más pretensión que

¹¹³ <http://www.teatroelvelador.com/index.php/teatro-del-velador>. Consulta realizada el 1-10-2012.

mostrar la realidad y la belleza propia de cualquier ser y cualquier clase social. No sólo lo “bello” debe ser considerado arte.

Durante la trayectoria de la compañía, sus componentes, a pesar de que lo deseado habría sido tener una plantilla estable, han ido cambiando por circunstancias diversas, pero Caballero sabe inculcar a todos ellos su estilo escénico para que la compañía siga manteniendo su perfil a pesar de su cuarto de siglo de vida. Tampoco podría ser una compañía con plantilla fija puesto que realizan espectáculos de teatro-danza (en los que los actores deben tener formación como bailarines), espectáculos donde prima la música y espectáculos en los que prima la gestualidad.

Pero el elemento común en todas sus creaciones y lo que capta nuestro interés es la dirección de Caballero y la creación musical de Almendral. Para entender algo mejor el estilo de la compañía pasaremos a describir en el siguiente apartado algunas características de aquellos artistas provenientes de diferentes artes cuya influencia percibimos en las obras de Velador. De igual forma describiremos de forma breve algunas de las obras de la compañía para así, poco a poco, adentrarnos en su estilo creativo.

III. 1.2. Puntos de referencia para Teatro del Velador

En el transcurso de una entrevista realizada al director de la compañía Teatro del Velador el 4-1-2011, Caballero nos comenta cómo se fundó la compañía y cuáles fueron sus autores influyentes para crear el estilo que la caracteriza. No sólo influyen en él personajes procedentes del mundo del teatro. De hecho, estos son los menos. Caballero toma sus raíces de artistas provenientes del mundo de la dramaturgia, la pintura, las artes plásticas, la danza, el cine y, por supuesto, el propio teatro. Seguidamente haremos un breve repaso de todos ellos para ir reconociendo los elementos comunes que se perciben en Teatro del Velador. Los agrupamos en pintores, escritores y/o dramaturgos junto a directores de escena, directores de cine y bailarines y/o coreógrafos.

PINTORES:

- Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)
- Otto Dix (1891-1969)
- Jean Philippe Arthur Dubuffet (1901-1985)

ESCRITORES O DRAMATURGOS:

- Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936)
- Alfred Jarry (1873-1907)
- Antonin Artaud (1896-1948)
- Tadeusz Kantor (1905-1990)
- Samuel Beckett (1906-1989)
- Jérôme Deschamps (1947-...)
- Teatro de Riga y su obra *Long Life*

EL CINE FRANCÉS:

- Jean Pierre Jeunet (1953-...) y Marc Caro (1956-...)

BAILARINES Y COREÓGRAFOS:

- Pina Bausch (1940-2009)
- Maguy Marín (1951-...)
- Danza butoh

La mayoría de ellos ya fueron nombrados en el segundo capítulo de la presente tesis, por lo que intentaremos no duplicar contenidos. Expondremos unas breves pinceladas sobre los artistas, compañías teatrales o películas de los que apreciamos cierta similitud en las obras o estilo de Velador abarcando casi trescientos años entre unos y otros. Seguiremos el orden cronológico y los agruparemos según el género artístico al que pertenezcan, tal y como los hemos expuesto previamente.

PINTORES

Francisco de Goya y Lucientes:

Cuando Valle Inclán creó su género del esperpento ya se refirió a la tradición estética presente en las pinturas negras de Goya, siendo ambos un claro referente para Velador.

El pintor zaragozano marcó la trayectoria venidera de muchos escritores, pintores y dramaturgos. Como vemos, una influencia que llega hasta hoy día en autores como el que ahora

estudiamos.

Los temas que el pintor reflejaba en sus obras venían definidos por escenas de la vida cotidiana, pero siempre dándoles un toque de sátira social y política en referencia a la época contemporánea como los que reflejó en su serie de grabados titulados *Caprichos*. Incluso se atrevió a mofarse de los vicios propios del clero, o de la incultura de la nobleza —pintando hombres con cabeza de asno, por ejemplo—, tratando también temas marginados como podían ser la prostitución o la mendicidad. Es una pintura llena de dramatismo, oscura pero con un tono caricaturesco, caricaturas que usa para exponer sus ideas políticas liberales, y su contradicción ante las grandezas y las miserias de la naturaleza humana.

Exponemos la imagen de dos de sus cuadros de la serie conocida como *pinturas negras* o de la serie de *Caprichos*:



Saturno devorando a su hijo, 1823¹¹⁴



Detalle de *La romería de San Isidro*, Goya, 1820¹¹⁵

¹¹⁴ <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/saturno-devorando-a-un-hijo/> Consulta realizada el 20-02-2013

¹¹⁵ <http://eeweems.com/goya/saturn.html>. Consulta realizada el 20-02-2013



Unos a otros, serie *Caprichos*, 1799, Goya¹¹⁶

Comparemos estas imágenes con una puesta en escena de Velador de una de las obras que serán sometidas a análisis.



La cárcel, Teatro Velador, 2004¹¹⁷

Observamos la similitud entre la obra pictórica de Goya con la fotografía de la puesta en escena en Velador en cuanto al color, al reflejo de un grupo de personajes marginados, deformes,

¹¹⁶ http://eeweems.com/goya/caprichos_77.html. Consulta realizada el 4-12-2015

¹¹⁷ <http://www.lavozdegalicia.es/hemeroteca/2004/01/27/2367172.shtml> Consulta realizada el 20-02-2013

con posturas que rompen con el equilibrio, con la presencia de la música o folclore, que se percibe en la pintura (por la presencia de la guitarra) y en la fotografía de Velador, (sabemos que en ese momento están interpretando una bulería acompañada del ritmo de los bastones).

La pintura de Goya no sólo influyó en Velador dentro del mundo del teatro, sino que también apreciamos esta influencia, por ejemplo, en la obra de A. Artaud.

Otto Dix

Este pintor alemán supo retratar aspectos de la guerra visto bajo un timbre renacentista. Es considerado uno de los mayores representantes del Expresionismo alemán. Vivió la censura, la prisión, el exilio. Sus obras plasman el miedo a la muerte, la destrucción, y los deshechos humanos que surgen en aquellos que vivieron una guerra. Aunque él consiguió sobrevivir a la misma, la tragedia de lo vivido quedó reflejada en su vida y en sus pinturas. Consideraba que la mayoría de las pinturas antiguas no mostraban la verdadera realidad, lo repulsivo. Una guerra saca lo peor del ser humano, tanto en el que lucha como en el que la sufre. En 1920 comienza una nueva etapa creativa llamada la nueva objetividad (Die neue Sachlichkeit). A esta etapa dedica varias series, todas ellas plasmando las secuelas de la guerra. Todo lo vivido lo condujo a pintar la brutalidad del ser humano en esas situaciones de guerra y destrucción. El mismo Velador nos habla de la influencia de Dix para su obra *Svo-zos*, que posteriormente analizaremos.



Herido, 1924, Otto Dix¹¹⁸

¹¹⁸ <http://culturacolectiva.com/otto-dix-y-los-horrores-de-la-guerra/> Consulta realizada el 1-11-2014. Inspirado en la batalla otoñal de 1916 en Bapaume. Es el grabado nº 41 de la serie *La guerra*.

Jean Dubuffet

Dubuffet es uno de los pintores y escultores más famosos de la segunda mitad del siglo XX en Francia y cercano al surrealismo. Fueron sus ideales la defensa de un arte espontáneo realizado por los seres marginados de una sociedad sin profesionalización artística, con formación autodidacta, como podían ser los presos o deficientes psíquicos. Dubuffet llevó a la pintura lo que él llamó el Art Brut, pero su arte, con cierta influencia de lo primitivo o de Paul Klee, fue llevado también a los grabados, esculturas e, incluso, a vestuarios teatrales. Desde los años 40 se interesó por las pinturas realizadas por los deficientes psíquicos, llegando a compilar una colección de las mismas.

A diferencia de la belleza plasmada, por ejemplo por el arte griego, él veía el arte en aquello que no era considerado como tal, en lo deforme y esperpéntico. Comparemos con un par de imágenes una obra de Dubuffet con una puesta en escena de Velador:



Autorretrato. J. Dubuffet, 1966¹¹⁹



Las Gracias Mohosas, Teatro del Velador, 2008¹²⁰

¹¹⁹ <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/jean-dubuffet-huella-de-una-aventura/>. Consulta realizada el 8-10-2014

¹²⁰ <http://teatroelvelador.com/index.php/galeria-de-imagenes>. Consulta realizada el 8-10-2014

ESCRITORES O DRAMATURGOS

Ramón María del Valle-Inclán

En la búsqueda de una ruptura tanto con la forma como con los temas, Valle Inclán nos sumerge en el mundo de lo irracional, tratando con ironía temas como la muerte, la desgracia, o la deformidad. El mismo Caballero nos declara su admiración por este autor y en sus obras vemos una clara muestra de la influencia valleinclanesca. De su llamada etapa del esperpento o teatro de lo absurdo destacamos obras como *Luces de bohemia* o *Autos para siluetas y melodramas para marionetas*. La palabra esperpento es referida a la fealdad, a lo absurdo, al desatino. En el caso de Valle Inclán, el esperpento se refleja en la deformación de la realidad. *Luces de Bohemia* refleja tanto la vida en la Madrid bohemia en la época, llena de literatos, junto a la realidad revolucionaria, todo llevado al teatro desde un punto irónico. Valle Inclán mezcla lenguas provenientes de las lenguas clásicas o el francés, utiliza también vulgarismos, modismos propios de Madrid o de la etnia gitana. Esa mezcla de lenguas o el uso de lenguas propias de clases sociales marginales, así como la aparición de personajes tullidos y esperpénticos, son elementos que veremos reflejados en la obra de Velador.

Alfred Jarry

Este dramaturgo francés renovó el concepto del teatro, con sus ideas basadas en el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo y el teatro del absurdo.

Su obra *Ubú, Rey*, adaptación satírica de la obra shakesperiana *Macbeth*, provocó reacciones extremistas. Fue aclamada por los vanguardistas, e interrumpida en su representación y abucheada por aquellos que la consideraron un insulto y una falta de respeto hacia la autoridad.

Con su nuevo concepto del teatro, su renovación de la escritura dramática y de la puesta en escena —uso de máscaras, vestuario, iluminación y gestualidad fuera de lo habitual—, consigue que el teatro francés se distinga por un antes y un después del estreno de la citada obra de Jarry. Su género y lenguaje eran de lo más variopintos, con una mezcla entre farsa grosera y tragedia clásica, pasando por el melodrama, el drama y la comedia.

En sus obras se percibe un rechazo ante el lenguaje cotidiano y el diálogo de los textos dramáticos, dirigiendo sus obras hacia una ruptura del diálogo en el nivel lógico y sintáctico, para destruir así la respuesta automatizada del público, provocando una reacción física y

sorpresiva. Este mecanismo heredado de la técnica del *collage* es también el usado por Artaud en su teatro de la crueldad. Es conocido el uso que realiza Velador del lenguaje textual: inventando nuevas lenguas sin sentido, utilizando la gestualidad como medio de expresión y la propia música.



Ubú rey, A. Jarry¹²¹



El Deseo atrapado por la cola,
Teatro del Velador¹²²

Su famosa primera palabra “Medre”, fue un gesto de provocación hacia el público que no podemos entender más que como la expresión de su descontento ante un lenguaje convencional y su forma de transcribirlo a la puesta en escena.

El drama *Les Mamelles de Tirésias* sobre un texto de Apollinaire, es la culminación del movimiento vanguardista del autor.

Antonin Artaud

De sus manifiestos entresacamos la importancia que el autor otorgaba a la música, la danza, la pantomima y el resto de los objetos presentes en la puesta en escena más que a la palabra. Es por ello que considera que la obra teatral debe ser creada como un espectáculo integral donde confluyan todas las artes y donde la palabra no sea más que un elemento expresivo y sonoro, no reducida a su significación semántica sin más. Por otro lado, añade que la música debe ser tratada como un personaje más.

¹²¹ <http://eldiario.com.uy/2012/07/04/el-uruguay-en-la-corte-de-ubu-rey/> Consulta realizada el 20-2-2013

¹²² No es casualidad que Picasso conviviese con A. Jarry en la época en la que escribió este texto. Quizás Caballero quiso hacer un homenaje a Ubú el rey introduciendo un muñeco con características similares al de la obra de Jarry.

Por todas estas afirmaciones, consideramos cuán importante es la influencia de Artaud en nuestro objeto de estudio.

Tadeusz Kantor

Considerado el artista que más influencia tuvo en los años 80-90 en la conformación de un nuevo lenguaje escénico. Nacido en Polonia, fue pintor, escritor, actor, director de teatro, teórico del arte. Fundador del ensemble teatral Cricot-2, un grupo de artistas visuales, destacado por sus happenings, por hacer un teatro en el que se cuenta con la participación de todos los presentes, eliminando esa distancia entre escenario y patio de butacas. Su puesta en escena era austera y llena de fuerza expresiva. Defiende que la obra teatral debe desprenderse de su servilismo respecto a la literatura, algo que consigue procurando la comunión con otras artes.

Su obra *La clase muerta*, 1975, de la que ya hablamos en el segundo capítulo, prescinde casi íntegramente del lenguaje hablado. Como decíamos, en la escena conviven marionetas con actores, dándoles a ambos la misma importancia y verosimilitud.

Para entender bien su obra es interesante conocer también su obra pictórica que, a veces, es una semblanza de representaciones escénicas con su interpelación obsesiva sobre la idea de habitar un tiempo y un espacio.



La clase muerta,¹²³ T. Kantor

Son muchas las compañías europeas en las que se percibe la influencia de Kantor. En España, Salvador Távora, Paco Sánchez, Sara Molina y Juan Dolores Caballero, entre otros, nos dejan entrever en sus obras la influencia del autor polaco.

¹²³ <http://pdhall.files.wordpress.com/2013/03/the-dead-class-by-tadeusz-kantor.jpg>. Consulta realizada el 9-10-2014

Samuel Beckett

Al igual que el compositor John Cage intentó expresar la música sin necesidad de recurrir a ésta, Beckett intentó crear un teatro que prescindiera de la literatura, al menos para la puesta en escena, aunque si fuera el punto de partida. Como ya comentamos en el segundo capítulo, es lo que Beckett llama «texto representacional», en el que la literatura o la palabra, se convierte en gestualidad, movimiento y sonido. Digamos que Velador, al menos hasta el momento, no ha llegado a los extremos minimalistas o absurdos propios de Beckett (con obras de duración de no más de 30 segundos o sin la presencia de actores); el teatro del Velador es también considerado teatro de lo absurdo por sus personajes deformes, por el tratamiento que hace de la palabra en ciertas ocasiones (con nuevas lenguas o con la ausencia de la misma como en sus obras de teatro-danza), pero no alcanza los límites tan radicales de un Beckett en obras como *Breath, 1969*¹²⁴.

Jérôme Deschamps

Formado en el Conservatorio Superior Nacional de Arte Dramático de París, actor, dramaturgo, escenógrafo y director de cine, llegó a ser director artístico del Teatro Nacional de Nimes y director del Teatro Nacional de la Ópera Cómica. Trabajó con Macha Makeïeff desde 1978, con quien codirigió la compañía Deschamps & Makeïeff y la serie televisiva *Les Deschiens*. En ella dos o tres actores se sitúan frente a la cámara integrada en la máquina de café (como la serie española *Camera Café*¹²⁵) y representan algún breve sketch de modo absurdo y esperpéntico, ridiculizando su propio ser, su manera de hablar, sus peinados o forma de vestir.

¹²⁴ El estreno de la obra tuvo lugar en Glasgow. La duración de la representación fue de tan sólo 35 segundos en los que en el escenario se visualiza una montaña de basura mientras acompaña el sonido de un llanto de bebé y un jadeo. Entre las interpretaciones que se dan a la obra destaca la que lo asemeja a el paso de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte.

¹²⁵ Programa televisivo originario de Francia, el cual ha sido versionado en diferentes países como España, emitido en Telecinco con el mismo título.



*Les Deschiens*¹²⁶

Su espectáculo *Salle des fêtes* (Salones de baile) nos hace ver cómo la música de nuestro pasado, aquella que tenemos en la memoria, nos trae recuerdos inspiradores, cómo al volverla a escuchar nos llegan imágenes del pasado, del momento o lugar en el que disfrutamos la misma.

Teatro de Riga y su obra *Long Life*

Dröppo, una de las obras que serán sometidas a análisis, consiste en una adaptación de la obra *Long Life*¹²⁷, 2005 creada por el Teatro de Riga (New Theatre of Riga) y su director Alvis Hermanis, compañía fundada en 1992. La obra, que trata sobre el tema de la vejez, fue creada siguiendo una serie de sketches que los propios actores habían diseñado, a modo de «reality show» sin hacer uso de la palabra. Para no perder la naturalidad, todos el atrezzo era prestando o formaba parte de sus vidas. Representa a cinco personajes que viven hacinados en una casa en condiciones penosas. En la adaptación que hizo Caballero sí incluyó la palabra, en un idioma inventado bautizado como dröppiano. Además cambió el argumento hacia una localización en países del Este donde los personajes, a pesar de ser bastante pobres, tenían una gran cultura, sobre todo musical.

¹²⁶ <http://uneparenthesemode.com/la-mode-et-ses-phenomenes-etranges-le-retour/> Consulta realizada el 9-10-2014

¹²⁷ Alvis Hermanis (Riga, 1965) trajo a Sevilla en 2009 su obra *Long Life*. El proceso creativo de la obra se fraguó en la escena siguiendo las sugerencias e ideas del director y de los cinco actores. Se aprecia cierta influencia de Stanislavski.



Long Life, ¹²⁸2005



*Dröppo*¹²⁹, 2010, Velador

EL CINE FRANCÉS

Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro

Es en este caso, es Inmaculada Almendral quien nos comenta su predilección por el cine francés. Nos habló de películas como *Delicatessen*, 1991 o *Amélie*, 2001, ambas del director Jean Pierre Jeunet junto a Marc Caro (en la primera película nombrada). A Almendral le sorprendió como *Delicatessen*, estrenada el mismo año que la primera obra de Velador titulada *PITT, Partitura Inacabada para Tres Tiempos*, 1990, contenía ideas comunes a la obra teatral: varias acciones sucedían de forma simultánea y la música era la causante de reunir todas ellas. La obra de Jeunet presenta una escena en la que varios planos son reunidos gracias al ritmo acompasado que producen los muelles de una cama en la que una pareja hace el amor eufóricamente mientras, siguiendo el mismo ritmo, otro personaje toca el violonchelo, mientras otro personaje, con la misma secuencia rítmica, pinta el techo de su apartamento sujetado por una cinta elástica en su cintura. El incremento en el ritmo de la pareja en acto de amor provoca la euforia en la violonchelista, quien termina rompiendo cuerdas de su instrumento y provoca la caída del pintor al romperse la cinta elástica de la que suspendía. En la obra de Velador, vemos el escenario dividido en varias acciones simultáneas, a modo de videoclip musical, en las que mientras una mujer da a luz, otra está sentada en el váter, tirando y tirando del rollo de papel higiénico mientras otra mujer abandonada se marcha gimiendo; todas estas acciones unidas por un juego rítmico. Verdaderamente ambas obras, en el mismo año, apostaban por la unión que un juego rítmico o la música pueden aportar a los diferentes planos.

Un estilo musical del que, como veremos, hace un uso frecuente Almendral, es el ritmo de vals. Precisamente el primer tema musical que aparece en *Delicatessen* es un ritmo de vals con instrumentación de piano y otro instrumento melódico que podría ser un clarinete, instrumentación que también es muy del agrado de Almendral.

Apreciamos además la influencia del cine francés, concretamente de este tipo de películas, por la intervención de personajes, situaciones o lenguajes inverosímiles, pero todo ello con un toque de cotidianeidad que hace que sus historias resulten cercanas.

Por todo ello, apreciamos el paralelismo entre el cine francés, concretamente el dirigido por Jeunet y Caro, y las obras de Velador.

BAILARINES Y COREÓGRAFOS

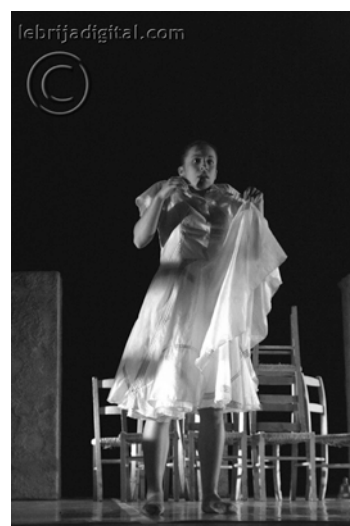
Pina Bausch

Como ya comentamos en el segundo bloque, Pina, como se la suele conocer, es considerada la mayor exponente del género *teatro-danza*, género que tuvo su auge en los años ochenta en Alemania y desde entonces se expandió por toda Europa, dejando seguidores en Cataluña y otros puntos de España, en compañías como Senza Tempo dirigida por Inés Boza, Teatro para un instante, dirigida por Sara Molina o nuestro objeto de estudio, Teatro del Velador.

Volviendo a los inicios del teatro, el género toma nuevamente una mayor atención al lenguaje corporal abriéndose camino hacia lo narrativo, basándose en la palabra pero sin hacer uso de la misma; por medio de los movimientos corporales, el bailarín debe representar emociones, palabras, y el argumento en sí. Pina encuentra la belleza en la simplicidad de los movimientos, como si de un lenguaje minimalista se tratase. La danza también recibe la influencia de otras artes de la escena como el teatro, la dramaturgia, la música y las artes plásticas. Las dos obras de teatro-danza de Velador *Svo-Zos*, 2001 y *El Patio*, 2006, seleccionadas para el análisis, nos muestran una clara influencia de la citada coreógrafa.



Pina Bausch en *Cafe Müller*, 1978¹³⁰



El Patio, 2006, Teatro del Velador¹³¹

En este estilo de danza contemporánea no es un hándicap la perfección física de los bailarines o los vestuarios, es una danza expresionista en la que los bailarines-actores se mueven

¹³⁰ http://annawloch.com/artwork/2190243_PINA_BAUSCH_CAFE_MULLER_2.html Consulta realizada el 10-10-2014

¹³¹ <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/18/valladolid/1298016169.html>. Consulta realizada el 10-10-2014

libremente, manifestando su expresión con el propio cuerpo. Los temas que se tratan en sus obras son aquellos que el ser humano se plantea a lo largo de la vida como la infancia y la vejez, la muerte, el amor y la angustia, o la memoria y el olvido, entre otros, temas que también suelen aparecer en las obras de Velador.

Maguy Marin

Nacida en Toulouse, esta bailarina de danza contemporánea y coreógrafa es una de las figuras claves en la danza contemporánea europea. Bajo la dirección de Maurice Béjart va fraguando su propio estilo y conociendo a grupos de teatro experimentales a los que introduce en el mundo de la danza contemporánea. Igualmente, colaborará con el compositor y coreógrafo francés Denis Mariotte. Con un estilo cada vez más cercano al *Tanztheater* de Pina Bausch, funda en 1976 la compañía que lleva su nombre. Uno de sus espectáculos, *May B*¹³², estrenado en 1981, le hizo alcanzar la fama:

“Las caras pintadas de gris de *May B*, con sus muecas y ropajes blancos, son imágenes evocadoras de la danza Butoh. La fuerte teatralidad de esta obra y su relación con la danza, la investigación de los gestos, hasta los más íntimos, y la capacidad de Marin para adentrarse en la visión beckettiana de lo absurdo marcó a más de un joven coreógrafo español en los años 80”¹³³

Con música de Schubert, *May B* quiere homenajear a Beckett, (por el gusto de éste por obras de Schubert como el cuarteto titulado *La Muerte y la Doncella*), consiguiendo crear momentos de gran lirismo con unas escenas que se identifican con el teatro del absurdo y con lo grotesco.

¹³² *May B* es la pieza más famosa del repertorio de la compañía. Basada en una obra de Samuel Beckett. Se basa en la contradicción de la actuación física y estética del bailarín en la atmósfera teatral. Marín consigue entresacar los gestos más íntimos.

¹³³ KUMIN, Laura. “30 años de Maguy Marin”.

(http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/18735/30_anos_de_Maguy_Marin). Consulta realizada el 15-09-2012



May B, 1981, Maguy Marin¹³⁴



El patio, 2006, Velador¹³⁵

Unwelt, otra de sus obras más conocidas, se presenta con música del citado compositor Denis Mariotte. Sus intérpretes colaboran en el proceso creativo con la escenografía, con la música y la coreografía. En esta obra Marin no trabaja como coreógrafa sino como conceptualista dejando afirmaciones como ésta:

“Personalmente, no me siento fiel a términos como coreógrafo, yo trabajo con artistas y, por eso, en mi trabajo no sólo hay coreografía, sino que utilizo muchos registros. Siempre trabajo con el cuerpo, a veces como danza, a veces sólo como presencia humana”¹³⁶

La similitud que encontramos en los dos espectáculos de Velador de teatro-danza analizados nos recuerdan mucho a las puestas en escena de esta compañía, por sus vestimentas blancas, por esa forma de moverse agrupados por el escenario, por la gestualidad y la relación con la danza butoh.

Danza butoh

Con una corta vida de tan sólo unas décadas, en Japón la danza contemporánea junto a la improvisación, evolucionan hacia la bautizada «danza butoh». En las fronteras entre lo occidental y lo oriental, con una gran carga filosófica, con raíces en las antiguas tradiciones

¹³⁴ <http://spectacles.premiere.fr/Salle-de-Spectacle/Spectacle/Compagnie-Maguy-Marin-1030767> Consulta realizada el 15-09-2014

¹³⁵ <http://www.lebrijadigital.com/web/component/content/article/268-uncategorised/495-el-chino-se-aleja-del-feismo-para-hablar-de-la-represion-social-en-el-patio>. Consulta realizada el 15-09-2014

¹³⁶ http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=18735. Consulta realizada el 15-09-2014

folclóricas y con influencias de corrientes de la posguerra como el dadaísmo o el expresionismo alemán surge este tipo de danza. Una danza, conocida también como «danza de la oscuridad», que es más cercana al mundo del teatro físico que a la danza en sí misma. Es un tipo de danza grotesca o absurda (como también se le ha clasificado) que no busca la belleza, sino la forma de expresión. En una época en la que Japón se recupera de la bomba atómica y de la ocupación norteamericana, surge esta danza que pretende luchar contra las fuerzas externas, la opresión y la censura, y echar raíces en su propia cultura. Normalmente los performers van pintados de blanco de pies a cabeza y con la cabeza rapada y realizan movimientos lentos que no siguen una coreografía, sino que se basan en la forma de expresión de cada performer. Como dato importante, esta danza no siempre va acompañada de música, ya que la presencia del silencio es de sumo interés en sus puestas en escena.

No sólo es nuestra apreciación la clara influencia de esta danza en Velador, sino que el mismo Caballero, en las entrevistas realizadas, nos habla al respecto.



Danza butoh¹³⁷



Svo-zos, 2001, Velador¹³⁸

Este breve repaso por aquellas compañías, artistas de diferentes épocas y ámbitos que nos muestran la similitud con el estilo de Velador, nos ayuda a conocer mejor a la compañía Teatro del Velador, objeto de estudio de la presente tesis doctoral, encontrándonos en este momento en situación de adentrarnos en la propia compañía y el historial creativo de la misma, algo que veremos en el siguiente apartado.

¹³⁷ <http://www.beevo.com/2013/10/24/danza-butoh-el-arte-del-ridiculo/> Consulta realizada el 14-10-2014

¹³⁸ Imagen cedida por la compañía.

III.1.3. Teatro del Velador y su obra

Llegados a este punto, tras haber realizado una contextualización sincrónica y diacrónica desde los inicios del teatro hasta la actualidad, haber expuesto las características propias de Velador en base a aquellos artistas o a aquellas compañías de las que reciben influencia, pasaremos a referirnos a las obras propiamente dirigidas y creadas por Teatro del Velador.

Para ello, realizaremos una clasificación de las mismas haciendo un resumen de las que consideremos prioritarias para nuestro posterior análisis. Debido a que la compañía estrena una media de dos obras por año, nuestra exposición no quedará plenamente actualizada al cierre de la presente investigación.

Las obras de Teatro del Velador se podrían perfectamente agrupar en tres géneros:

- Adaptaciones de textos clásicos
- Obras de teatro producción propia
- Danza-teatro o teatro-danza

En todas las obras de Velador está presente la música de Inmaculada Almendral¹³⁹, quien, como ya comentamos, hace un trabajo de creación en paralelo al proceso de montaje de las obras alcanzando así un completo equilibrio con el resto de los elementos que se plasman en la escena, ensamblando la puesta en escena con su minuciosa y poética composición musical. Es tan importante la música, y la música en vivo, en las creaciones de Velador, que requieren a sus actores unos mínimos conocimientos musicales, la capacidad para entonar y tener sentido del ritmo.

Haciendo un repaso por algunas de sus creaciones estudiaremos sus rasgos más característicos y la colaboración de la música en todas ellas como parte del lenguaje escénico, incluso como sustituto del lenguaje textual. Queremos hacer hincapié en que en este apartado sólo presentaremos a las obras, ya que el análisis de las mismas será expuesto en el cuarto capítulo de la presente investigación.

Continuando en la corriente que medio siglo atrás desarrolló Samuel Beckett, Teatro del Velador consigue encontrar la belleza en los hechos cotidianos utilizando recursos como: la

¹³⁹ Nos consta que, en alguna de las obras realizada en los últimos años, la composición musical cuenta con la preciada ayuda de Bruno Axel Ruiz, hijo de Almendral como en la obra *Hildegard*, 2010, obra que cuenta además con su interpretación en vivo al violín.

simplicidad, la belleza en la imagen estética, la música y un lenguaje planteado a partir del No-Texto (como el creado para sus obras *P.I.T.T.*, *El Recreo*, *El Patio*, *Dröppo*, *Augusto*, etc.).

El Chino, como es conocido Caballero, utiliza en sus obras un lenguaje universal, comprensible en cualquier cultura, que no precisa de la palabra y está fundamentado en el ritmo, el movimiento y la gestualidad. Todo ello, unido a la profesionalidad de los actores, consigue la comprensión de la obra por parte del espectador, prescindiendo incluso de la palabra.

En la búsqueda de esa cotidianeidad, de la representación de las clases marginales, de aquellos rechazados por la sociedad que también forman parte de cualquier sociedad, Velador hace uso de la estética de lo deforme, de lo grotesco y lo absurdo, al puro estilo de Goya o Valle-Inclán, creando una imagen escénica sorprendentemente colmada de belleza y humanidad. Sus personajes, como decimos, suelen estar tullidos, contrahechos, deformes, con unos dientes que sobresalen de sus bocas.

Aunque todas sus obras parten de un guión previo al montaje escénico, es en el trabajo de escena donde todo se fragua y se perfila y es ahí mismo donde es crucial el trabajo que realiza la compositora Almendral. Todos los recursos escénicos que se forjan en escena conjugan el llamado Teatro Bruto del Velador.

Pasamos a describir algunas de las obras llevadas a escena por Velador comenzando por las adaptaciones de textos clásicos, seguido de las obras de creación propia y finalizando con las creaciones de danza-teatro.

ADAPTACIONES

El texto de Victor Hugo de 1831 sirve a Velador para crear *El jorobado de la Catedral*, 1997, que Caballero clasifica como «teatro gestual-sonoro». Al más puro estilo de Kantor en *La clase muerta*, los personajes de esta puesta en escena se expresan con onomatopeyas y hablan a través de enormes marionetas que ellos mismos articulan. Así, se nos presentan dos niveles de expresión: los personajes reales y las marionetas, dándoles a ambos la misma humanización. Tan meticulosa y presente es la música en esta producción (con actores que cantan, incluso realizando polifonías, con la presencia de un violín en escena, etc.), que la obra obtuvo el Premio a la mejor música por la Feria de Teatro del Sur en 1997, como ya comentamos previamente.

El toque grotesco propio del teatro bruto que caracteriza a la compañía, se refleja también en una de las obras que será sometida a análisis, en su adaptación de *La Cárcel de Sevilla*, (texto proveniente del Barroco español, con dudosa autoría, quizás cervantino o quizás propio del

jesuita Cristóbal de Chaves) que Dolores lleva a escena en 2003. Esta obra es una de las seleccionadas para el análisis. Con algunas semblanzas del folclore andaluz (como el cante, los ritmos flamencos e incluso la escenificación de una procesión), todo ello compuesto por Almendral, nos presentan a una serie de personajes tullidos y marginados, que reflejan la sociedad putrefacta de aquellos años.

“La música también se doblega ante la intensidad de las palabras y ante el cambio de emociones que experimentan los personajes”¹⁴⁰

Esta obra también obtuvo varios premios concedidos por la Feria de Teatro en el Sur a la mejor dirección, mejor interpretación masculina y mejor espectáculo.

El texto surrealista e incongruente de Picasso (obra que analizaremos) *El deseo atrapado por la cola*, 1941 fue llevado a la escena por Velador en 2007. El exquisito gusto que Velador plasmó en su adaptación, junto a los recursos comunicativos empleados, animó a críticos a afirmar que el texto picassiano se hacía prescindible en la propia escena, pudiendo haber quedado reducido a un guión sobre el que basarse pero sin tener que hacer uso de la palabra.



El deseo atrapado por la cola, Velador¹⁴¹

¹⁴⁰ LÓPEZ, Luis, *Del Velador retrata el lado más grotesco de la muerte*. Diario ActualHoy de Granada. Publicación 28-04-2004

¹⁴¹ <http://www.lebrijadigital.com/web/component/content/article/268-uncategorised/614-andalucia-y-castilla-la-mancha-comunidades-invitas-a-las-xiii-muestra-de-teatro-de-las-autonomias>. Consulta realizada el 13-10-2012

A pesar de que la obra picassiana estaba contextualizada en una vivienda parisina donde artistas de diversa procedencia se reunían, Velador plasma en la puesta en escena algún elemento propio de la cultura folclórica española como: la interpretación de un pasodoble o una soleá por bulerías, vestuarios que incluyen una bata de cola o la interpretación de una corrida de toros. La música de Almendral es la responsable de dar esa unidad, ese sentimiento folclórico y esa añoranza por la tierra natal.

“Inmaculada Almendral compone una música inquietante y efectista, siniestra y, a veces, como surgida de una pesadilla lejana que consigue crear la sensación de desasosiego que pretendía el texto de Picasso”¹⁴²

Aunque *La Noche*, estrenada en 2007, está basada en el texto de *Los Ciegos* de Maeterlink, parece más una recreación que una adaptación por tantos cambios que Velador plantea ante el texto original. Para empezar, los doce personajes se reducen a siete y, si una de las características de *Los Ciegos* era la estaticidad de los mismos, Velador la transforma en movimiento y gestualidad. Lo que sí permanece es el miedo y la indefensión que este tipo de seres sufre ante una sociedad en la que se encuentran inferiores. Es la música una de las responsables de dar el equilibrio procurado por los personajes quienes son capaces de tocar instrumentos e incluso se atreven a interpretar algún vals de Strauss (una de las pocas músicas preexistentes que Velador incorpora en sus obras).

La adaptación del entremés barroco *Las Gracias Mohosas*, texto original de Feliciano Enríquez Guzmán (Sevilla, siglo XVII), se realiza en 2008 por Caballero¹⁴³. Nuevamente el texto plasma, con un lenguaje burlesco y disparatado, una sociedad con personajes discapacitados físicamente y enmohecidos.

La dimensión del texto era tan breve y rozando la incompreensión que Velador opta por alargarlo, hasta unos 60 minutos de duración que tendrá su puesta en escena, con recursos propios de la cámara lenta y, por supuesto, añadiéndola música de Almendral con escenas de bailes y escenas de ritmos, que serán casi una firma para la compañía.

Respecto a la composición de la música, Caballero y Almendral comentan en el dossier de la obra que nos ha sido facilitado lo siguiente:

¹⁴² DÍAZ PÉREZ, Eva. *Picasso o el teatro como salvación* Diario EL Mundo, Cultura. Publicación 13-01-2007

¹⁴³ Esta obra se representó por primera vez en 1998 por Teatro del Velador, pero en 2008 realizan una readaptación con nuevos vestuarios, escenografía y actores mucho más llamativa, y es esa la versión que se sigue representando.

“Al plantearnos cómo crear la composición musical que sostendría el desarrollo escénico de esta obra, nos vimos inmersos en el reto de hacer sentir el mundo barroco de la calle, no culto, a un público del siglo XXI. Y fue precisamente esa estética barroca, a través de las creaciones que nos han llegado, la que nos fue dando las claves. Siguiendo sus planteamientos conseguimos acercar los dos mundos distantes en el tiempo”.

Se ha realizado un retorno expresivo, retomando lo antiguo e impregnándolo de nuevos elementos: la guitarra rasgueando, diciendo junto al violín, en un tempo de miradas, no entendido, sí respondido, cómplice, inundando ambos instrumentos aunados la noche y la ronda. Un Corpus con un tempo rápido, casi de marcha, con elementos minimalistas, con ritmos que recorren las voces en olas, con palabras compartidas...

De lo más profundo, surge el ritmo, lo primero en la filo génesis de las manifestaciones del hombre en comunión con el otro que todo lo impregna, y se ordena y estalla en rica improvisación por tanguillos, tangos y bulerías durante la justa poética.

En las bodas, la alegría y la fiesta trascienden la palabra y los personajes cantan con sílabas vocales o simplemente con sonidos al azar en un retorno sin fin, cíclico, al que se van incorporando las voces.”¹⁴⁴

La música, como lenguaje abstracto y portadora de los sentimientos más profundos, se convierte en la responsable de acercar esta obra del siglo XVII a los audio-espectadores del siglo XXI y transforma al texto que se traslada a un plano secundario, siendo la música y la gestualidad las responsables de la comprensión de la obra.

La adaptación en 2011 del texto de Cubillo *El invisible príncipe del baúl* (1654) tiene una puesta en escena con un fondo de cortinas y arena blanca sobre el que destaca el colorido de los personajes. Como si Caballero buscara el contraste, desafiando los cánones del equilibrio, como reacción al estamento social de la época. Y en busca de este contraste, Almendral compone una música que nada tendría que ver con la música cortesana o popular de la época de Cubillo. Acompaña la escena con temas pop, con guitarras eléctricas, batería, un pequeño teclado eléctrico y sonidos sintetizados, (más propios de unos adolescentes de los años ochenta), o bien,

144 Dossier de *Las Gracias Mohosas* facilitado por la compositora.
<http://www.redescena.net/espectaculos/ficha.php?tipo=avanzado&titulo=las%20gracias%20mohosas&compania=&autor=&director=&actores=&genero=&ddia=&dmes=&dano=2012&hdia=&hmes=&hano=2012&id=18535>
Consulta realizada el 2-10-2012

algún gesto propio del flamenco incluyendo alguna copla, bien diferente a aquella primera versión que pudiera dar vida a esta obra trescientos años atrás.

OBRAS DE CREACIÓN PROPIA

Una de las características de Velador es la invención de un lenguaje textual propio o bien la inexistencia de éste en la escenificación. Dentro de esta línea son varias las obras que crean, dentro del estilo teatral o el de danza-teatro.

En 1993 Velador estrena *El Recreo*, en la que, a pesar de no contar con un texto en la escena, tampoco se percibe el silencio ni la ausencia de este elemento comunicador, pues la música, los sonidos (como la respiración, los quejidos o jadeos, las onomatopeyas) y el lenguaje gestual forman una red rítmica y expresiva sobre la que se construye la obra.

Para la escenificación de *Dröppo*, 2010 (obra inspirada en *Long Life*, como ya comentamos, creación del Nuevo Teatro de Riga del director Alvis Hermanis), inventa un lenguaje textual, bautizado como el *dröppiano*, que se asemeja a los idiomas de los países del Este, lugar en el que se contextualiza la obra. *Dröppo* está plagada de simbolismos propios del lenguaje esperpéntico propio del arte bruto que tan significativo es en Velador.

La poliglotía, o empleo de un idioma extranjero o inventado, hace al espectador prestar más interés hacia otros lenguajes comunicativos como son el gestual y el sonoro.

En *Dröppo* nos parece visualizar alguna semblanza con el cine mudo, por su trabajo gestual y el ensamblaje con la música. Es un mundo de sonidos inventados, con una partitura rítmica, gestual y musical. Y como si de una fusión de culturas se tratase, estos personajes, procedentes de los países del Este donde prima una gran cultura musical, son capaces de tocar instrumentos y de cantar, pero siguiendo a veces un ritmo de bulerías, lo que desplaza al espectador al folclore propio de nuestro país. Esta obra, como muchas de las creaciones de Velador, cuenta con la firma del juego rítmico producido por los personajes mientras representan alguna acción de la vida cotidiana. En este caso, mientras están cenando alrededor de la mesa del salón, producen un juego rítmico con los cubiertos y con la vajilla, acompañado de los sorbos y respiraciones. Escenas como estas nos muestran los conocimientos musicales de los actores.



Dröppo, 2010

En 2011 nos sorprende con otro espectáculo carente de texto escrito de forma dramática. Se trata de *Augusto*, un payaso ya retirado en un asilo, fuera de su habitual contexto. Al pasar el texto a un segundo plano, priman lenguajes como el movimiento, la gestualidad, el ritmo o la música.

En esta obra aparece en la propia escena un violín tocado por el cuidador que toca una canción de cuna para hacer dormir a Augusto. Considerada la voz el instrumento más puro y cercano al ser humano, volvemos a escuchar el mismo tema, a modo de leitmotiv, cantado por el celador *a capella*, lo cual ayuda a visualizar el mensaje puro, sin retórica. Este tema aparecerá varias veces durante la representación. Además escuchamos el tema llamado *Ginmasia*, que ayuda a Augusto a sentir la ilusión de la libertad y la jovialidad; se asemeja, como nos comenta la propia compositora¹⁴⁵, a esa escena en la que E.T. hace volar las bicicletas.



Augusto, 2011¹⁴⁶

¹⁴⁵ Entrevista virtual realizada el 11 de julio de 2012

¹⁴⁶ Imágenes cedidas por la compañía

En febrero de 2014 tuvo lugar en el Teatro Central de Sevilla el estreno de *Natta*, obra que cuenta con tan sólo dos actores en escena, actores que también usan nariz de clown, muy en sintonía con el espectáculo anterior. Es una obra llena de surrealismo y con la firma de teatro bruto propia de Velador en la que dos payasos encuentran un camino entre el amor y el odio por medio de la música que los personajes interpretan bajo la dirección de Almendral. En este caso son el violín, el piano y el órgano los instrumentos elegidos, además de la voz que nunca deja de estar presente en sus escenificaciones. El poco texto que aparece en la obra es una mezcla de italiano y castellano, volviendo a quedar clara que la comprensión de las obras de Velador no viene dada por la inclusión del lenguaje textual en las mismas sino por la gestualidad, las onomatopeyas, el movimiento y, por supuesto, la música.



Natta, 2014¹⁴⁷

TEATRO-DANZA

Los espectáculos de Velador de teatro-danza fusionan elementos propios del ballet clásico, pasando también por gestos propios de la danza contemporánea sin olvidar la influencia del folclore andaluz.

Su obra *Svo-zos*, 2001, trata de temas como la violencia, el sexo, la burla, todo ello con toques escatológicos, como si los propios personajes hubieran tomado vida al salir de un cuadro de Francis Bacon, con las deficiencias físicas propias de Velador. Esa deformidad y fealdad, gracias a sus movimientos y a la música se transforman en belleza y poesía escénica. A veces, se mueven formando una sola unidad (como en *MAY-B* de Maguy Marín), en perfecta consonancia con la música de Almendral.



Svo-zos, Velador¹⁴⁸

En *El Patio*, 2006, hay un claro ejemplo de la fusión de la danza clásica (con el uso de tul y zapatillas de ballet) con la danza contemporánea, todo ello acompañado de una música muy bien seleccionada para la ocasión, compuesta íntegramente por Almendral. *El Patio* es considerado una fusión del teatro con la danza. Esta vez, la compañía no se adentra en el mundo de la fealdad que le caracteriza, sino que busca la belleza formal a través de la danza de los bailarines, inspirada en la danza japonesa *butoh* y en el estilo de Pina Bausch. Para esta obra,

¹⁴⁸ http://elpais.com/diario/2001/05/23/andalucia/990570128_740215.html. Consulta realizada el 15-10-2014

como en otras, la música fue creada directamente en los ensayos, formándose a partir de los movimientos de los bailarines llegando a una comunión plena entre danza y música.

En 2010 y 2011 producen dos nuevos espectáculos de teatro-danza titulados *Hidalgard* y *Upper* respectivamente, pero ambos con música de Bruno Axel, hijo de la compositora.

Como ya dijimos no era nuestra intención hablar de todas las obras de Velador sino hacer un breve repaso sobre las creaciones más significativas que nos permitieran conocer el tipo de trabajo que realizan y, sobre todo, cual es el uso que hacen de la música en sus escenificaciones.

Una vez hecho este repaso por la creación de Velador, pasamos a exponer datos biográficos tanto de Juan Dolores Caballero como, en segundo y último lugar, de la compositora Inmaculada Almendral, que describiremos en el siguiente apartado.

III.2. Juan Dolores Caballero, director y creador

El fundador y director de la compañía Teatro del Velador, como ya venimos anunciando, es el granadino Juan Dolores Caballero, nacido en 1958 y conocido como *el Chino*. Tras realizar estudios de aparejador, decide dar un giro a su vida y cursar estudios en el Instituto del Teatro de Sevilla¹⁴⁹ (1981-1984), donde se formó como actor y posteriormente como director escénico. Sus primeras andaduras en la dirección serán como codirector en varios montajes de óperas y obras teatrales. Son numerosos los premios recibidos como director escénico.

En su formación cuenta también con la asistencia a numerosos cursos de interpretación teatral y dirección como : “Iniciación a Brecht” (Instituto del Teatro de Sevilla), “Pantomima y Escenografía” (Universidad de Granada); “Teatro Clásico” (Universidad de Sevilla), “Teatro” (Universidad de Verano de Baeza); “Interpretar a Valle Inclán” (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas); “Improvisación” (Teatro Lope de Vega).

Igualmente ha recibido alguna beca como la otorgada por el Centro Dramático Nacional para colaborar en el montaje de *El jardín de los cerezos* de A. Chejov, dirigido por J.C. Plaza y W. Leyton.

En 1978 fundó la compañía de teatro Máscaras, con la que realiza algunos montajes como *A dos tiempos*, *Los viejos*, *El rabo* o *La calle encantada*, entre otros.

Como actor, ha trabajado en la representación de *El Sueño de una Noche de Verano* de W. Shakespeare dirigida por Antonio Andrés Lapeña¹⁵⁰, interpretando el papel de Puk. Trabaja también como ayudante de dirección junto a directores como: José Luis Castro para el Teatro El Globo, José Luis Ortiz Nuevo, A. Andrés Lapeña, Pedro Alvarez-Ossorio, Carlos Álvarez-Novoa y Omar Grasso, además de para el CAT. Su labor como ayudante de dirección también abarca algunas óperas dirigidas por José Luis Castro para el Teatro de la Maestranza.

En cuanto a las adaptaciones de textos, destaca la realizada para la obra *Tartessos* de Miguel Romero Esteo.

En 1990 funda junto a la compositora ya citada Inmaculada Almendral la compañía Teatro del Velador. Con esta compañía trabaja diferentes géneros: adaptaciones de textos

¹⁴⁹ El Instituto del Teatro de Sevilla se creó a fines de los años 70, cuando un grupo de artistas andaluces del mundo del teatro, en contraposición con la centenaria escuela de arte dramático de la ciudad, firmaron un manifiesto con la idea de crear esta sede para la formación de actores, dramaturgos y directores escénicos tomando como referencia a las escuelas de más prestigio de Europa. Por fin en el año 81 abrió sus puertas el ansiado Instituto que sería una referencia en cuanto a la formación del nuevo actor andaluz que debía acabar sus estudios con conocimiento en danza, música, canto, interpretación, acrobacia y títeres. Posteriormente el CAT integraría al Instituto en sus dependencias convirtiendo a esta institución en una de las escuelas más importantes en el mundo del teatro en toda Europa.

¹⁵⁰ Andrés Lapeña fue director y miembro del Instituto del Teatro de Sevilla además de miembro del grupo Esperanto de Sevilla, grupo incitador del nombrado Instituto.

clásicos del teatro, obras de creación propia, espectáculos de teatro-danza, entre otros. Pasamos a detallar su labor como director o ayudante de dirección incluyendo datos como la fecha de creación, la autoría del texto, datos sobre la producción y los premios recibidos:

A.-TEATRO

AÑO	TÍTULO	TEXTO	PRODUCCIÓN	PREMIOS
1990	P.I.T.T.(partitura inacabada para tres tiempos)	J. D. Caballero	Junta de Andalucía (J.A.) y Teatro del Velador	
1992	Viaje al teatro		Teatro del Velador	
1993	El Recreo	J. D. Caballero	CAT y Teatro del Velador	Feria de Teatro del Sur Palma del Río: mejor espectáculo
1993	TACATACA		CAT	
1994	ESTOP	J. D. Caballero	Teatro del Velador	Feria de Teatro del Sur Palma del Río: mejor obra de teatro
1994	Pasa el tiempo poco a poco			
1995	Rey para una tarde lluviosa	Sobre <i>Ricardo III</i> de W. Shakespeare	Centro andaluz de danza, Festival Internacional de Teatro de Granada y Teatro del Velador	
1996	Miles Gloriusus	Plauto	TNT	

1997	El jorobado de la catedral	<i>Nuestra Señora en París</i> de V. Hugo	Consejería de Cultura de la J.A. y Teatro del Velador	Feria del Teatro en el Sur Palma del Río: mejor actriz femenina y mejor música
1998	La casa de Bernarda Alba	F. García Lorca	TNT, Atalaya Teatro	
1999	Almasul	A. Onetti		
2000	Peregrinos		La Machina	
2002	Cada mochuelo a su olivo	F. de Quevedo		Feria del Teatro del Sur, Palma del Río 2003: mejor vestuario
2003	Amor de don Perlimplim con Belisa en su jardín	F. García Lorca	Histrión Teatro	Feria de Teatro en el Sur Palma del Río: mejor dirección, mejor vestuario a Mai Canto, mejor interpretación masculina a Manuel Salas, mejor interpretación femenina a María Alfonsa Rosso
2003	La Cárcel de Sevilla	Anónimo	Teatro del Velador	Feria de Teatro en el Sur Palma del Río: mejor espectáculo, mejor dirección, mejor interpretación masculina
2004	La belle cuisine	J. D. Caballero	Consejería de Cultura de la J.A. y Teatro del Velador	Feria de Teatro en el Sur Palma del Río: mejor interpretación femenina
2005	Farsa y licencia de la reina castiza	R. Valle-Inclán	Histrión Teatro	

2005	El Casamiento	A. Chejov	Histrión Teatro	
2006	Juana, la reina que no quiso reinar	J. Carazo	Histrión Teatro, Fundación Caja de Burgos	
2007	El deseo atrapado por la cola	P. Ruiz Picasso	Teatro del Velador y CAT	
2007	Macbeth	W. Shakespeare	Histrión Teatro	
2007	La Noche	J. D. Caballero	Teatro del Velador	
2008	Las tres Gracias Mohosas	F. Enriquez de Guzmán	Teatro del Velador, CAT y Consejería de Cultura de la J.A.	Festival de Teatro Clásico de Almagro: espectáculo revelación
2010	Dröppo	J.D. Caballero	Teatro del Velador	
2011	Augusto	J.D. Caballero	Teatro del Velador	
2011	El invisible príncipe del baúl	A. Cubillo de Aragón	Festival de Teatro Clásico de Almagro, Festival de Teatro Clásico de Olite, Jornadas de Teatro del S. De Oro de Almería y Teatro del Velador	
2012	El rey Perico y la dama tuerta	D. Velázquez del Puerco	Teatro del Velador	
2014	Natta	J.D. Caballero	Teatro del Velador	

B.-DANZA

AÑO	TÍTULO	PRODUCCIÓN	PREMIOS
1994	La camarera del Eduardo's	J. D. Caballero	Festival internacional de Danza de Itálica y Teatro del Velador
2001	Svo-zos	Teatro del Velador, Consejería de Cultura de la J.A.	Feria de Teatro en el Sur: mejor escenografía, mejor iluminación, mejor vestuario.
2006	El Patio	Teatro del Velador y Centro Andaluz de Danza	
2010	Hidalgard	Instituto Andaluz de las Artes y las Letras de la Consejería de Cultura de la J.A.	Asociación de Escenarios de Sevilla: mejor espectáculo de Danza, mejor creador.
2011	Upper		

C.-FLAMENCO

AÑO	TÍTULO	AUTOR	PRODUCCIÓN
2000	Baile de Hierro, baile de bronce	Javier Barón	XI Bienal de Flamenco de Sevilla
2008	After	Juan Dolores Caballero	Bienal de Flamenco de Sevilla, Consejería de Cultura de la J. A.

D.-ÓPERA

AÑO	TÍTULO	AUTOR	PRODUCCIÓN
2000	La médium	G.C. Menotti	Teatro de la Maestranza
2001	El pequeño deshollinador	B. Britten	Teatro de la Maestranza

E.-ÓPERA COMO AYUDANTE DE DIRECCIÓN

Junto al director del Teatro de la Maestranza José Luis Castro, Caballero realiza la codirección de las siguientes obras:

AÑO	TÍTULO	AUTOR	PRODUCCIÓN
1997	El Barbero de Sevilla	G. Rossini	Teatro de la Maestranza
1998	Alahor de Granada	G. Donizetti	Teatro de la Maestranza
1999	Las bodas de Fígaro	W.A. Mozart	Teatro de la Maestranza
2000	La Voz Humana	F. Poulenc	Teatro de la Maestranza
2000	El secreto de Susana	E. Wolf-Ferrari	Teatro de la Maestranza

III.3 Inmaculada Almendral y su música para Velador

“...sin embargo, cuando ocurre que me siento más conmovido por el canto que por lo que se canta, me confieso a mí mismo que he pecado de una manera criminal y entonces quisiera no haber oído ese canto...”¹⁵¹

San Agustín, De Musica

Cuánta razón llevaba San Agustín cuando ya en el siglo IV se refirió al poder de la música como herramienta para mover las emociones del oyente.

La compañía Teatro del Velador, como si proviniese de aquella época y siguiendo la misma conclusión a la que llegaron éste y otros muchos pensadores y dramaturgos, considera tan o más importante incluso que la palabra, el uso de la música en sus puestas en escena. Razón por la cual desde la creación de la compañía, Inmaculada Almendral ha colaborado de forma inseparable como compositora de toda la música usada en sus puestas en escena (salvo alguna escasa ocasión en la que se ha utilizado música preexistente¹⁵² o en sus últimas producciones en las que también colabora Bruno Axel como compositor). Por esta incansable labor creativa de Almendral junto a la citada compañía teatral, no podríamos obviar la presentación de la biografía de esta creadora y cofundadora de Teatro del Velador que nos permitirá entender mejor su música creada para la citada compañía teatral.

Inmaculada Almendral, andaluza de adopción, nació en la capital madrileña en 1964, pero pronto emigraría a tierras andaluzas pasando su vida entre las ciudades de Jaén, Granada y residiendo actualmente en Sevilla¹⁵³. Desde la niñez, comenzó sus andaduras en la formación musical en la especialidad de piano, pero ya en la adolescencia compaginó estos estudios con la carrera de medicina en la Universidad de Granada. Su etapa de docencia comienza el mismo año que fundan la compañía teatral siendo profesora durante 18 años del Conservatorio Elemental de Música Triana. Pero quizás motivada por su afición por el teatro y la cercanía a Juan Dolores Caballero, en 2008 decide cambiar su puesto laboral a la Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD Sevilla) donde ejerce en la actualidad como profesora de Música.

¹⁵¹ MOLINA JIMÉNEZ, M^a Belén. *El teatro musical de Calderón de la barca. Análisis textual*. Murcia: Universidad de Murcia, 2008, p. 23.

¹⁵² Ocurre cuando en la escena vemos un tocadiscos o una radio y la credibilidad es mayor si el tema escuchado es preexistente e, incluso, reconocible por parte del espectador.

¹⁵³ Por su admiración por el cine francés, en las entrevistas realizadas, Almendral nos comenta que se siente jiennense en primer lugar y francesa en segundo lugar y que, todo lo que provenga de estas tierras, debe ser bueno simplemente por su proveniencia.

La labor docente no impide su simultaneidad con la labor compositiva, especialmente para la compañía Teatro del Velador. De igual forma, muchos de los encargos realizados por otras compañías teatrales a Caballero como director, han sido acompañados por la música de Almendral como veremos en las tablas que aportan información sobre todas sus composiciones. Además de la música para la escena, en ciertas ocasiones le ha sido encargada música para audiovisuales.

Su formación musical se ha producido dentro del mundo de la música clásica, hecho que se percibe en su estilo compositivo y en la instrumentación de sus obras, produciéndose algunas excepciones, como, por ejemplo, en la música compuesta para *El invisible rey del baúl*¹⁵⁴, donde el estilo musical es más cercano al *pop*, a pesar de la procedencia barroca del texto original.

Aunque el análisis en profundidad y donde verdaderamente veremos el estilo compositivo de la compositora se realizará en el siguiente capítulo, anticipamos ciertos datos respecto al estilo que nos han sido facilitados por la compositora en las entrevistas realizadas.

Tras la realización de entrevistas en profundidad, Almendral nos desvela cuáles son los pasos que sigue al componer la música para una obra teatral: en primer lugar leer el texto o el guión de la obra; en segundo lugar, un trabajo de campo en el escenario con los actores; en tercer lugar componer sobre el estilo de la puesta en escena en los mismos ensayos e ir decidiendo en qué secciones estará presente la música, tanto musicalizando los propios textos del guión como añadiendo escenas rítmicas o bailadas que darán una mayor duración a la puesta en escena, a modo de esos intermedios bailados que incluían las representaciones del siglo de Oro, por ejemplo, para distender la atención del espectador.

También nos describe cómo llegarían Caballero y ella a la elección de un estilo musical: si, por ejemplo, cayera en las manos de la compositora el texto de Romeo y Julieta, ella compondría música preciosista para su puesta en escena, pero, si Caballero decidiera contextualizarla en un barrio del Bronx donde los protagonistas son dos personajes de color, entonces el resultado de la composición sería bien diferente. No serviría una música inspirada en la época en la que Shakespeare creó la obra. O sí, dependiendo del significado que se quiera conseguir con la incorporación de la música. Son muchos los interrogantes que Caballero y Almendral deben resolver antes de plantearse el estilo compositivo que tendrá la música para cada obra de Velador.

Almendral nos comenta su afición por el cine, por el buen cine, sobre todo el cine francés, películas del director Jean Pierre Jeunet como *Delicatessen* (con banda sonora de Carlos

¹⁵⁴ Adaptación del texto del s. XVII del granadino A. Cubillo de Aragón

d'Alessio) o *Amelie* (con banda sonora de Yann Tiersen), quienes, al igual que Almendral, usan ritmos ternarios de vals y timbres como el piano, el clarinete o el acordeón.

Almendral huye de los clichés del cine americano, según ella misma nos cuenta, inclinándose hacia algo diferente, una música anempática e inesperada, para lo que nos declara que la música minimalista provoca un buen resultado. Está a favor de la repetición de temas, a modo de leit motiv, o simplemente como recordatorio o herramienta para relacionar una escena o personaje con la música que la acompaña. La música subraya la escena, por lo que el excesivo uso de ésta provocaría la pérdida de la sorpresa. Tan importante es la presencia de la música como la ausencia de la misma. Igualmente nos habla de la importancia de la elección del momento en el que la música comenzará o finalizará en relación a la puesta en escena, puesto que su presencia o ausencia provocará en el espectador un sentimiento diferente.

A diferencia de muchos directores teatrales que consideran la música como un mero adorno, Almendral valora la importancia de la música en escena considerándola como un lenguaje comunicativo no-textual y no convencional que ayuda a la comprensión del espectáculo.

Su música es parte de la obra, parte del mensaje que se quiere hacer llegar, y tiene que ser esa y no otra la música que se oiga en cada momento. Es por ello, que precisa de una total libertad para componer su obra. Cuando le han encargado la composición para alguna serie televisiva o audiovisual y el director le ha propuesto componer como tal o tal obra, ella responde que para ello ya hay mucha música escrita y grabada; no hay que recurrir a un compositor. Si se quiere una composición original y no un plagio, hay que dar libertad al compositor puesto que es un creador, parte del conjunto de la creación del audiovisual, film o puesta en escena, considerando siempre a la música como parte del lenguaje escénico, un lenguaje abstracto pero igualmente comunicativo y no un mero adorno.

Al igual que hicimos con Caballero, haremos un repaso por toda la producción compositiva de Almendral de forma cronológica y diferenciando entre música escénica, música para espectáculos de danza, música para audiovisuales y obras orquestales:

A.- MÚSICA ESCÉNICA

AÑO	TÍTULO	TEXTO	DIRECCIÓN	PRODUCCIÓN	PREMIOS
1990	P.I.T.T.(Partitura Inacabada para Tres Tiempos)	J. D. Caballero	J. D. Caballero	Junta de Andalucía (J.A.) y Teatro del Velador	
1993	El Recreo	J. D. Caballero	J. D. Caballero	CAT y Teatro del Velador	Feria de Teatro del Sur Palma del Río: mejor espectáculo
1993	TACATACA		J. D. Caballero	CAT	
1994	ESTOP	J. D. Caballero		Teatro del Velador	Feria de Teatro del Sur Palma del Río: mejor obra de teatro
1994	Pasa el tiempo poco a poco		J. D. Caballero	Teatro del Velador	
1995	Rey para una tarde lluviosa	Sobre <i>Ricardo III</i> de W. Shakespeare	J. D. Caballero	Centro andaluz de danza, Festival Internacional de Teatro de Granada y Teatro del Velador	
1996	Miles Gloriusus	Plauto	J. D. Caballero	TNT	

1997	El jorobado de la catedral	<i>Nuestra Señora en París</i> de V. Hugo	J. D. Caballero	Consejería de Cultura de la J.A. y Teatro del Velador	Feria del Teatro en el Sur Palma del Río: mejor actriz femenina y mejor música
1998	La casa de Bernarda Alba	F. García Lorca	J.D. Caballero	TNT, Atalaya Teatro	
1999	Almasul	A. Onetti	J.D. Caballero	Instituto del Mediterráneo, ISADAC ¹⁵⁵ de Rabat, Ministerio de Cultura de Marruecos y Teatro del Velador	
2000	Peregrinos		J. D. Caballero	La Machina	
2000	Exiliadas	Borja Ortiz	R. Iniesta	Atalaya Teatro	
2002	Otelo en el moro	W. Shakespeare	E. Hernández	CAT	
2002	Cada mochuelo a su olivo	F. de Quevedo	J.D. Caballero	Histrión Teatro	Feria del Teatro del Sur, Palma del Río 2003: mejor vestuario
2003	Amor de Don Perlimplim con Belisa en su jardín	F. García Lorca	J. D. Caballero	Histrión Teatro	Feria de Teatro en el Sur Palma del Río: mejor dirección, mejor vestuario a Mai Canto, mejor interpretación masculina a M. Salas, mejor

					interpretación femenina a M ^a Alfonsa Rosso
2003	La Cárcel de Sevilla	Anónimo	J.D. Caballero	Teatro del Velador	Feria de Teatro en el Sur Palma del Río: mejor espectáculo, mejor dirección, mejor interpretación masculina
2004	La belle cuisine	J. D. Caballero	J.D. Caballero	Consejería de Cultura de la J.A. y Teatro del Velador	Feria de Teatro en el Sur Palma del Río: mejor interpretación femenina
2004	El público	F.García Lorca	R. Iniesta	Atalaya Teatro	
2005	Farsa y licencia de la reina castiza	R.Valle-Inclán		Histrión Teatro	
2005	El Casamiento	A. Chejov	J. D. Caballero	Histrión Teatro	
2006	Juana, la reina que no quiso reinar	J. Carazo	J. D. Caballero	Histrión Teatro, Fundación Caja de Burgos	
2007	El deseo atrapado por la cola	P. Ruiz Picasso	J. D. Caballero	Teatro del Velador y CAT	
2007	Macbeth	W. Shakespeare	J. D. Caballero	Histrión Teatro	
2007	La Noche	J. D. Caballero	J. D. Caballero	Teatro del Velador	
2008	Las tres Gracias Mohosas	F. Enriquez de Guzmán	J. D. Caballero	Teatro del Velador, CAT y Consejería de Cultura de la J.A.	Festival de Teatro Clásico de Almagro: espectáculo revelación
2010	Dröppo	J.D. Caballero	J. D. Caballero	Teatro del Velador	
2011	Augusto	J.D. Caballero	J. D. Caballero	Teatro del Velador	

2011	El invisible príncipe del baúl	A. Cubillo de Aragón	J.D. Caballero	Festival de Teatro Clásico de Almagro, Festival de Teatro Clásico de Olite, Jornadas de Teatro del S. De Oro de Almería y Teatro del Velador	
2012	El rey Perico y la dama tuerta	D. Velázquez del Puerco	J.D. Caballero	Teatro del Velador	
2014	Natta	J.D. Caballero		Teatro del Velador	

B.-DANZA

AÑO	TÍTULO	PRODUCCIÓN	PREMIOS
1994	La camarera del Eduardo's	J. D. Caballero	Festival internacional de Danza de Itálica y Teatro del Velador
2001	Svo-zos	Teatro del Velador, Consejería de Cultura de la J.A.	Feria de Teatro en el Sur: mejor escenografía, mejor iluminación, mejor vestuario.
2006	El Patio	Teatro del Velador y centro Andaluz de Danza	

C.-AUDIOVISUALES

AÑO	TÍTULO	DIRECCIÓN
2005	La era de los Virus	Graziella Almendral
2008	El dolor del silencio	Graziella Almendral

D.-OBRAS ORQUESTALES

En el año 2006, Almendral estrena la obra *Parque*, glosa a la pieza de piano nº2 de Manuel Castillo. El IV Festival de Música Española de Cádiz quiso realizar en esa ocasión un homenaje al compositor sevillano Manuel Castillo (1930-2005). Para ello encargó a diez mujeres

compositoras andaluzas la composición de una obra orquestal bajo el título de *Castillo de Damas*. Entre las compositoras se encuentra nuestra directora de tesis Diana Pérez Custodio. La idea de este proyecto surgió en el I taller llevado a cabo en la edición anterior del festival bajo el título *Mujeres y creación musical*. Cada una de las compositoras debía componer una pieza orquestal basándose en las piezas para piano de Manuel Castillo. La versión impresa y la grabación se encuentran publicadas por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. El estreno se llevó a cabo bajo la dirección de Manuel Hernández Silva junto a la Orquesta Córdoba.

Tras visualizar las grabaciones de la mayoría de las obras de Velador y realizar entrevistas a Almendral, podemos ir definiendo su perfil estilístico en el que profundizaremos en el siguiente capítulo destinado íntegramente al análisis de las obras seleccionadas como corpus de estudio. Pero podemos avanzar que los timbres usados en sus composiciones con más frecuencia se resumen en: instrumentos de cuerda frotada- como el violín o el violonchelo-, instrumentos de viento – como el clarinete o trombón- la guitarra, la voz humana y el piano. La propia compositora nos comenta, refiriéndose al piano —instrumento en el que la compositora está titulada—, que su uso se debe a que es un instrumento polifónico que posee un timbre que tiene cierta similitud con la inocencia y la dulzura infantil, siendo además un timbre presente y habitual en la cultura occidental. Para Almendral la tímbrica es un elemento definitorio del sonido al que presta un gran interés, considerando la elección de la tímbrica con una dificultad similar a la elección de un tema musical. Las diferentes tímbricas pueden llevar al oyente a climas cálidos o gélidos, a sentir los colores con más o menos intensidad, a amar u odiar a un personaje, en definitiva, a experimentar diferentes sensaciones.

“...hay espectáculos que «oigo» tímbricamente nada mas leerlos y otros son mas misteriosos para mí, ya que un timbre puede cambiar incluso el significado de una escena...”¹⁵⁶

Otra característica estilística que iremos descifrando al conocer la obra de Almendral es su preferencia por los ritmos ternarios ante los binarios, ritmos que también aparecen cuando incluye himnos o marchas procesionales, por ejemplo. En algunos casos, también nos hemos encontrado con compases libres o con un *tempo ad libitum*, libertad que puede ser causada por el carácter dado en cada representación. Aunque mucha de la música que escucharemos ha sido

¹⁵⁶ Entrevista realizada a Inmaculada Almendral en Julio de 2012

previamente grabada, la compositora no ha querido perder ese carácter improvisatorio que viene definido en la interpretación por las pausas, *accelerandos* o *ritardandos* que surgen paralelos a la interpretación de los personajes.

Tras esta breve presentación de la compañía y los fundadores de la misma, Caballero y Almendral, nos encontramos bien documentados para llevar a cabo el análisis de las seis obras seleccionadas para el estudio que nos permitirán sacar conclusiones respecto a la función de la música en relación a la puesta en escena. Es por ello que damos paso al cuarto capítulo que es, sin lugar a dudas, nuestra mayor aportación en esta tesis doctoral.

IV. LA MÚSICA EN LAS OBRAS DE TEATRO DEL VELADOR

IV. LA MÚSICA EN LAS OBRAS DE TEATRO DEL VELADOR

IV.I. Método para el análisis

*Allí donde las demás artes dicen “esto significa”
la música dice “esto es”,
R. Wagner¹⁵⁶*

Llegados a este punto, consideramos que ya contamos con la información suficiente para fundamentar nuestro análisis con un sustento tanto desde el punto de vista de la contextualización de Velador y presentación de la compañía como por la elección del método de análisis que seguiremos. Daremos una explicación de los pasos y criterios que seguiremos para nuestro análisis y, seguidamente, nos adentraremos de lleno en el mismo a través de las seis obras seleccionadas como corpus de estudio.

Como ya comentamos en el capítulo anterior, clasificamos las obras de Teatro del Velador en tres géneros:

1. adaptaciones de textos clásicos
2. teatro-danza (creación propia)
3. teatro (creación propia)

Para poder realizar un análisis que nos transmita criterios válidos y útiles, hemos seleccionado dos obras de cada uno de los tres apartados en las que estudiaremos la función de la música tanto por sí misma como en su relación con la imagen o escena.

Para familiarizarnos con nuestro método de análisis, procedemos a explicar los diferentes parámetros que se van a tener en cuenta y las referencias sobre las que se ha fundamentado.

El análisis de cada una de las obras comenzará con una ficha artística que incluya todos los datos del estreno de las mismas. Seguidamente, por medio de una sinopsis

¹⁵⁶ PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Comunicación 121, 2011.p. 150

argumental, una descripción general del espectáculo a modo de introducción y algunos datos sobre la escenografía, pretendemos situar al lector ante cada una de las obras sin necesidad de tener que recurrir a la visualización de las grabaciones de las mismas para hacerse una idea de lo que sucede en cada una de ellas. A continuación analizaremos — incluyendo datos sobre la duración— cronológicamente los fragmentos con música donde, a su vez, describiremos lo que acontece en cada uno de ellos incluyendo la transcripción del texto correspondiente, si lo hubiere. Plasmaremos además información sobre el fragmento en la línea de tiempo que sometemos al análisis, siempre basándonos en la grabación de la que disponemos. En estas secciones incorporaremos una serie de tablas cuya función será ofrecer la medición de los diferentes recursos musicales usados para su posterior valoración. En muchos de los casos, cuando lo consideremos de interés y esté dentro de nuestras posibilidades, será incluida la transcripción musical de algunas de las composiciones usadas. Si dichos temas musicales poseen un título dado por la compositora, éste irá incluido al comienzo de cada fragmento. Como ya comentamos previamente, al no contar con las partituras musicales muchas de estas transcripciones han sido hechas personalmente, intentando respetar al máximo la similitud con la versión sonora que nos fue facilitada.

Comenzaremos el análisis de la obra con un esquema lineal en el que se vean representadas las secciones con música y las secciones con texto, el número de personajes presentes en cada escena (si lo consideramos interesante), teniendo en cuenta la diégesis y la incorporación de un texto en la música. En un eje vertical aparecerá el volumen de forma relativa y en un eje horizontal aparecerá el tiempo por minutos. Esto nos permitirá visualizar en un plano temporal aquellos fragmentos con música posteriormente analizados.

En el desarrollo del análisis, los fragmentos sin música irán precedidos de una línea horizontal para separarlos de los fragmentos con música. En estas secciones sólo haremos un breve resumen argumental que nos sirva de hilo conductor, e incluiremos el texto si lo hubiere.

Para finalizar cada uno de los análisis realizados, expondremos un resumen o cómputo final de los valores obtenidos en cada obra, extrayendo algunas conclusiones sobre los datos obtenidos. Si lo consideramos oportuno, incluiremos una línea temporal de la textura, del compás y del modo musical usado en cada obra.

Todo ello irá además reflejado en dos tablas-resumen, una exclusivamente de los valores musicales y una segunda de los valores que relacionen la imagen con la música.

Visto así el análisis de cada obra, de forma global en una sola tabla, percibiremos con mayor perspectiva los valores obtenidos a lo largo de su estudio.

En último lugar, y tras acabar los análisis de las seis obras seleccionadas como corpus de estudio, desarrollaremos unas conclusiones finales del trabajo musical de Inmaculada Almendral con respecto a la puesta en escena en Teatro del Velador. De esta forma buscaremos alguna relación lógica entre las mediciones propiamente musicales extraídas con respecto a la imagen.

Una vez expuestas las pautas que seguiremos para el análisis pasamos a explicar cuales han sido nuestros fundamentos para llevarlo a cabo. En lo que se refiere a la música por si misma, el método de análisis empleado se fundamentará en una fusión entre los parámetros que plantea Jan Larue en su libro *Análisis del Estilo Musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, conjuntamente con los criterios sugeridos por Roy Bennet en su libro *Investigando los estilos musicales*, al igual que las teorías expuestas por Monique Deschaussées en *El interprete y la música* y por Clemens Kühn en el *Tratado de la Forma musical*.

Esos parámetros que someteremos a medición los podemos resumir en:

timbre – dinámica - expresión - ámbito melódico – armonía – textura - cuestiones estilísticas – ritmo – compás- agógica - estructura y fraseo.

Damos a continuación una breve descripción de cada uno de ellos:

- Timbre: es la cualidad del sonido que diferencia dos sonidos de igual altura e intensidad. Por ejemplo una misma nota musical emitida por un clarinete o un piano. Así que en este apartado incluiremos el nombre de los instrumentos musicales empleados aunque, al ser nuestro material de estudio una grabación y existir instrumentos musicales con timbres parecidos, la distorsión del sonido podría interferir en la medición de este parámetro.

• **Dinámica:** se define como la evolución temporal de la intensidad sonora. La clasificación se realizará entre las diferentes categorías:

- * Estable (se mantiene una dinámica homogénea a lo largo del fragmento musical)
- * Inestable (crescendo, diminuendo, cambios súbitos de la dinámica)

Esta variación de dinámica es la que se produce al cambiar el volumen sonoro en la interpretación (*pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*). En el caso de las obras grabadas clasificaremos el sonido tal y como llega al espectador, o bien, tal como se percibe en relación al resto de los sonidos existentes en la grabación usada como instrumento para el análisis. Pero lo que más interés tendrá será la medición de la homogeneidad o heterogeneidad dinámica de cada una de las piezas musicales y la relación entre ellas.

Para medir este parámetro nos basamos en la afirmación de Ángel Rodríguez¹⁵⁷, referida a que la dinámica del sonido, en nuestro caso de la música, es capaz de crear espacios sonoros: a mayor intensidad, mayor cercanía. Rodríguez aplica el término referido al cine, cuyas salas de proyección suelen contar con equipos de audio Dolby 5.1 o incluso de mayor capacidad. Las salas donde se representa el teatro, normalmente no cuentan con unos equipos de amplificación tan potentes, y hay que sumar que el sonido de la música suele ser pregrabado y compite con los diálogos que son en directo y sin amplificación sonora. En el caso de proceder a un análisis sobre una asistencia a una representación, los valores podrían resultar diferentes a aquellos con los que contamos extraídas de la visualización de la grabación en la que se funden el sonido de la música pregrabado con el sonido de los diálogos, los cuales a nosotros también nos llegarán digitalizados.

- **Expresión:** dícese de la *articulación* con la que se toca o canta cada nota o acorde musical. Haremos la distinción, sobre todo, entre sonidos ligados (*legato*) o sueltos (*picado o staccato*). Nuestra intención, al medir este parámetro, será encontrar alguna coincidencia o contraste entre el argumento de la obra teatral y la expresión de la música.
- **Ámbito melódico:** La melodía, consistente en una secuencia lineal de notas organizadas de forma sucesiva en el tiempo, podría ser considerada el elemento principal

¹⁵⁷ RODRÍGUEZ, Ángel, (1998), ob.cit., p. 230

de una pieza musical pues es aquel que recordamos más fácilmente, el más pegadizo. Según C. Xalabarder, «una buena melodía puede llegar a ser más útil que los diálogos para cumplimentar esos propósitos»¹⁵⁸, una melodía es capaz de transmitirnos soledad, amor, ira, y muchos más sentimientos que necesitarían de cuantiosas palabras para expresarse.

Definimos los dos parámetros a tener en cuenta para esta medición:

* ámbito: registro que abarca la melodía desde la nota más grave a la más aguda, clasificándolo en estrecho (un registro de menos de una octava), medio (un registro de una a dos octavas) o amplio (un registro de más de dos octavas).

Cada instrumento tiene su propia tesitura o registro. Para la composición se pueden seleccionar tanto los diferentes instrumentos según su tesitura y demás características como la franja de tesitura en referencia a cada instrumento seleccionado. Tengamos en cuenta que los sonidos intermedios, los más relacionados con la voz humana, suelen poseer un carácter más cálido.

* relación entre las notas: por paso (grado conjunto), por salto (grado disjunto), notas repetidas, combinaciones entre ellas. Normalmente una melodía no está íntegramente hecha por grados conjuntos, pero nos referiremos a *grado conjunto* si la mayoría de sus notas se comportan según este criterio o a *grado disjunto* si la melodía refleja grandes saltos interválicos.



Ejemplo de grado conjunto: fragmento de *Canción de Angustia la Flaca* en *El deseo atrapado* por la cola de Almendral



¹⁵⁸ XALABARDER, Conrado, *Música de cine, una ilusión óptica: Método de análisis y creación de Bandas sonoras*. Barcelona: LibrosEnRed, 2006p. 136

Ejemplo de grado disjunto: fragmento de la melodía de clarinete en *El deseo atrapado por la cola*, Almendral

En cuanto al grado conjunto o disjunto, de nuevo, si comparamos con el lenguaje hablado, es mucho más coherente y natural el grado conjunto o los intervalos estrechos. Todo lo que sea un intervalo mayor que una segunda o tercera, sumado a una expresión *non legato*, captará la atención del audio-espectador. Como comenta Ángel Rodríguez¹⁵⁹ «el principio de la estabilidad tonal es coherente con la resistencia natural de los cuerpos a cualquier cambio brusco, y expresa la sensación auditiva de final-principio que percibimos cuando la evolución del tono de un sonido no es progresiva, sino que se transforma a saltos». La medición de este parámetro irá ligada al parámetro de la articulación, la dinámica, y el timbre. Todos aquellos cambios sorpresivos harán al audio-espectador estar expectante ante un posible elemento sorpresivo en la acción argumental.

M^a Belén Molina Jiménez¹⁶⁰ nos recuerda la importancia que ha tenido la línea melódica para definir los afectos. Descartes, en el siglo XVII, ya hablaba de la teoría de los afectos o *affektenlehre*, referida al poder evocador de sentimientos por parte de la música. A pesar de que hace una enumeración mucho más amplia de los afectos que se pueden expresar musicalmente, los podríamos resumir en alegría, tristeza, quietud y agitación. John Neubauer¹⁶¹ nos habla de la retórica en la música referida al período barroco, relacionando tanto la tonalidad como la interválica melódica de la música con la retórica y el efecto causado. Por ejemplo, para generar la duda se empleaba la ambigüedad tonal, para expresar la tristeza se empleaba un intervalo de segunda menor (semitono) descendente; para expresar una interrogación se empleaba un intervalo de segunda o sexta ascendente; para expresar una exclamación se empleaba un salto a una nota más aguda.

- Armonía: aunque este término se usa para definir la simultaneidad de dos o más notas diferentes —lo que a su vez llamamos acorde—, la utilizaremos para clasificar la relación tonal que se produce en la sucesión de los diferentes acordes de una pieza musical. La armonía, por lo tanto, está en relación directa con la época y estilo al que pertenece la

¹⁵⁹ RODRÍGUEZ, Ángel, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 165

¹⁶⁰ MOLINA JIMÉNEZ, María Belén, *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*. Murcia: Editado por Universidad de Murcia, 2005, p. 27-28

¹⁶¹ John Neubauer, profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Ámsterdam, nos muestra en su libro *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, 1972, el papel de la estética musical en la revolución romántica que provocó un nuevo modo de ver y oír las cosas.

obra y se puede contextualizar en el tiempo (lo que no implica que la obra teatral esté contextualizada en esa época).

Según LaRue¹⁶², existe cierta semejanza entre el lenguaje musical y el lenguaje textual:



Comparación entre el lenguaje musical y el lenguaje textual

La relación que se produce entre los acordes nos revela información sobre el estilo musical de la pieza, de igual forma que la relación entre las palabras también nos aportaría una mayor o diferente significación que con su forma individualizada.

Además de intentar contextualizar la pieza musical sometida a análisis gracias a la relación lineal entre los acordes, en el caso de que esta relación sea alguna escala clasificable en mayor, menor, modal u otro tipo de escala -cromática, pentatónica, por tonos-, la citaremos. Así pues, clasificaremos cada pieza analizada dependiendo de si es tonal (en cuyo caso diremos la tonalidad), atonal, modal, o bien sin un centro tonal claro.

Tengamos en cuenta que para las piezas *a capella* (sin acompañamiento instrumental) interpretadas en vivo en la escena sin ninguna referencia de altura previa, la tonalidad puede variar de una representación a otra. Los valores tomados serán siempre en referencia a la grabación utilizada para el análisis.

Según Monique Deschausées,

“si un compositor prefiere una tonalidad cuando escribe una obra, es que encuentra en ella un terreno favorable para el despliegue de su visión (...) una

¹⁶² LARUE, Jan, *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editorial Labor, 1989, p. 30-31

tonalidad determinada se impone, por tanto, a la expresión de un sentimiento, de un estado de ánimo, de una percepción.

Cuanto más sostenidos comporte una tonalidad, mejor expresará la luz y la alegría (...) Cuanto más bemoles concurren en una tonalidad, mayor será el testimonio de la oscuridad, del dolor, de la desesperación...”¹⁶³

Su opinión sobre el uso de las tonalidades no es única ni irrefutable pero sí a tener en cuenta.

- Textura: este término viene referido a la densidad musical en cada momento y a cómo se entretejen las notas en el transcurso de la obra musical.

Las diferentes texturas que nos podemos encontrar se resumen en:

- * Monódica: cuando hay una sola línea melódica sin un soporte armónico. Puede ser realizada por un solo instrumento o voz, o por varios al unísono o a distancia interválica de octava.



Fragmento de *Canción de Augusta la flaca* en *El Deseo atrapado por la cola*, Almendral

Aquí situaríamos a la canción o texto entonado, cuyo texto puede ser parte integrante del diálogo argumental o ser un elemento añadido al mismo. Tengamos en cuenta que el uso de canciones preexistentes y sin una justificación funcional podría romper la unidad estilística del compositor o la línea argumental de la obra teatral.

- * Homofónica: se refiere a una escritura vertical, en acordes, cuyas notas suceden a la vez en el tiempo.

¹⁶³ DESCHAUSSEES, Monique. *El interprete y la música*. Madrid: Ediciones Rialp, 1991, p. 84



Fragmento de *Marcha en Svo-zos*, Almendral

* Melodía acompañada: consiste en una línea melódica principal que es acompañada por otras voces o instrumentos, que dan a ésta una base armónico-rítmica.

Gimnasia Augusto



Fragmento de *Gimnasia en Augusto*, Almendral

* Contrapuntística: cuando dos o más líneas melódicas, con igual importancia, coinciden en el tiempo, pero respetando cada una su fraseo, agógica y articulación.



Fragmento de *Niñas en El Patio*, Almendral

* Heterofónica: se produce cuando varios intérpretes tocan o cantan a la vez una misma melodía pero cada uno realiza variaciones de la misma.



Fragmente de *Frère Jacques*, canción popular de origen francés

La comprensión de un texto sería de más difícil comprensión tratándose de textura contrapuntística o heterofónica, debido a la superposición del mismo en las diferentes voces. Si el texto formase parte del argumento de la obra teatral, no llegaría de una forma clara al espectador.

- Cuestiones estilísticas:

Casi la totalidad de la música que aparece en las obras de Velador es compuesta por I. Almendral con un uso exclusivo para cada momento y obra para la que es compuesta. La clasificaremos según el estilo preexistente al que parece acercarse, partiendo de la base de que el estilo es propio y original de Almendral. En el caso de haber alguna obra preexistente, diremos a quién pertenece, la contextualizaremos y analizaremos al igual que el resto de las composiciones empleadas. Siguiendo la afirmación de Chion referida al cine y aplicada por nosotros al teatro, podemos declarar que no existe un estilo musical propio y específico para el teatro; la música teatral bebe de todas las fuentes y un compositor de música para teatro puede tomar referencias de otros estilos musicales o crear el suyo propio.¹⁶⁴

Según la época o estilo al que más se asemeje la obra de Almendral, clasificaremos sus composiciones siguiendo estos diferentes estilos:

- * la Música Clásica de los que destacamos los principales: medieval, renacentista, barroca, clásica, romántica, pos-romántica, s. XX (neo-clásica, nacionalista, impresionista, expresionista, dodecafónica, serial, aleatoria, concreta, electrónica, entre otros).

¹⁶⁴ XALABARDER, Conrado, (2006), ob.cit., p. 30

* la Música Popular como pueden ser: folclórica (contextualizándola), pop, rock, jazz, blues, etc.

Dependiendo de la cultura de cada espectador, un estilo musical puede transportarnos a una época, a un lugar o a una contextualización sociocultural determinada, con la misma capacidad que lo hace el lenguaje hablado, el vestuario, la decoración, la ambientación o iluminación¹⁶⁵. Haciendo referencia a la clasificación que realizan T. Guijarro y C. Muela en su libro *La música, la voz, los efectos y el silencio en la publicidad*¹⁶⁶, cierta música podría ser clasificada como *música al estilo...* o su equivalencia en inglés *sound alike*, siendo caracterizada por guardar similitud con un estilo o género ya conocidos, sin llegar a ser un plagio ni tener por qué cumplir con todas las características propias de dicho estilo o género.

Es por ello que, para medir este parámetro, utilizaremos frases como «nos recuerda al estilo...»

• Ritmo: se refiere al movimiento de los elementos musicales como la melodía o la armonía; relacionado igualmente con el compás. Si la obra contiene algún esquema rítmico o compás característico y conocido como los propios del flamenco, del vals¹⁶⁷, el himno¹⁶⁸ o la marcha procesional¹⁶⁹, entre otros, se citará en la tabla correspondiente del análisis.

El ritmo puede ser *métrico o libre*:

* El ritmo métrico, con regularidad de acentos, es aquel que permite clasificar a una obra musical en tipos de compases.

¹⁶⁵ SEDEÑO VALDELLÓS, Ana. *La función de la música en los comerciales publicitarios*. Málaga: UNirevista, 2006

¹⁶⁶ GUIJARRO, T. y MUELA, C., *La música, la voz, los efectos y el silencio en la publicidad*. Madrid: CIE Inversiones Editoriales Dossat-2000, 2003

¹⁶⁷ Vals: en el siglo XIX creció el afán del cultivo de diversas danzas nacionales, entre las que se situaba el vals en sus diferentes adaptaciones. Destacamos el vals vienés que era un baile rápido de compás ternario con acentuación en 3ª y 1ª parte del compás.

¹⁶⁸ Himno: composición musical con tono solemne que normalmente ensalza a un país o a una organización.

¹⁶⁹ Marcha procesional: género musical usado para acompañar a los desfiles procesionales cuya forma musical es similar a la marcha, género a su vez usado para acompañar desfiles ordenados de un grupo de personas —como podrían ser las marchas militares—. Usan un compás binario. Numerosos compositores han incorporado este género a sus composiciones o compuesto para ser interpretadas de forma independiente.

* El ritmo libre sería aquel que no se puede, por su acentuación, someter a ningún compás. Es el propio de los recitativos de ópera o del canto gregoriano, también muy recurrente en la música contemporánea.

No obstante, cuando un partitura esté estructurada en compases pero la interpretación sometida al análisis cuente con numerosas pausas que lo harían parecer un ritmo libre, lo consideraremos métrico y no ritmo libre.

• Compás: Dependiendo de la cantidad y acentuación con que se agrupen las diferentes unidades musicales en el tiempo podremos hablar de compases binarios, ternarios. Cuaternarios o compuestos.

• Agógica: se refiere a la velocidad o *Tempo* de la obra teniendo como referencia el pulso (en referencia a la cantidad de unidades de valor por minuto) y a sus variaciones en el tiempo. Dependiendo de la acentuación, la velocidad y la densidad de notas, se toma como unidad de pulso la duración de una parte del compás, del compás entero o de la unidad de subdivisión de una parte del compás. Se usan términos italianos para definir el *Tempo* de una obra o sección de esta. Estos términos están en relación al pulso tomado como unidad de medida (*Lento, Adagio, Andante, Allegro, Presto*, entre otros). También existen términos para marcar la aceleración o disminución progresiva del tempo (*accelerando, stringendo, rallentando, ritardando*, entre otros).



Metrónomo¹⁷⁰

¹⁷⁰ Imagen obtenida de www.metronomeonline.com

- Estructura y fraseo: referidos a la agrupación sintáctica de las notas y a la estructura de la obra en su totalidad.

Como comenta M. Deschaussées, todos estos elementos existentes en una pieza musical se influyen entre ellos y producen el carácter intrínseco de la misma. Esto quiere decir que, más que ver elemento por elemento, observaremos hasta qué punto son solidarios entre ellos y qué resultado global producen. Así pues, una tonalidad mayor podría no expresar alegría y viceversa dependiendo del resto de los elementos que conforman la obra¹⁷¹.

Todos los parámetros expuestos previamente quedarán reflejados en una tabla como la siguiente e irán referidos a cada fragmento analizado:

Fragmento con música nº x: título

OBRA, fragmento nº x	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre
	Dinámica
	Expresión
	Ámbito Melódico
	Armonía
	Textura
	C. Estilísticas
	Ritmo
	Compás
	Agógica
	Estructura

En segundo lugar, plasmaremos en otra tabla la relación entre la música y la escena, analizando la interrelación que se produce entre ambos lenguajes.

Para ello haremos uso de diferentes métodos de medición o análisis fundamentados en varias teorías que, siendo o no específicas del género teatral, serán adaptados para nuestro análisis. De muchos de ellos ya hemos hablado previamente pero haremos una breve presentación de los mismos y de la adaptación que planteamos respecto a sus versiones originales. Nos referimos al compositor y experto en relaciones audiovisuales Michel Chion, al doctor en Ciencias de la Información Ángel Rodríguez

¹⁷¹ DESCHAUSSEÉS, Monique, (1991), ob.cit., p. 91

Bravo, al profesor de la Universidad de París VIII Patrice Pavis, especializado en estudios teatrales fundamentándonos en su libro *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*, 2011, a la propuesta de análisis teatral de la profesora del Conservatorio Superior de Danza de Valencia Carmen Giménez Morte¹⁷² y a la doctora especializada en literatura y música M^a Belén Molina Jiménez.

- Para clasificar la música en relación a la presencia (visible o no) o ausencia de la fuente física que la produce usaremos el llamado *Tricírculo* sobre la Escena Audiovisual (E. Audiovisual) de Michel Chion¹⁷³. Los valores tomados están referidos a audio-espectadores que reciben la representación teatral tanto por los oídos como por la vista.

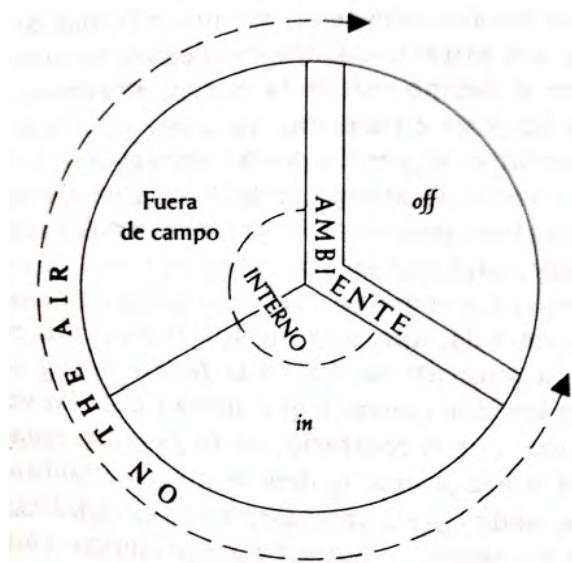
Hoy día, con la aparición en el cine del sonido multipista (DOLBY), tenemos la impresión de que las voces puedan proceder de un lugar diferente a la música, a los sonidos de ambiente o a los ruidos. Pero en el teatro no sucede lo mismo, al menos en la puesta en escena de la compañía que nos ocupa, puesto que normalmente la voz la recibimos sin amplificación alguna, de forma directa, y el resto de los sonidos, digamos música o sonidos de megafonía o de ambiente, proceden de unos altavoces que, dependiendo de cada sala, tendrán más o menos calidad. Pero nunca nos darán esa sensación envolvente del cine de hoy día en el que todos los sonidos salen de los altavoces. Como hemos dicho, Velador suele actuar en una sala cerrada al estilo italiano: un escenario situado de frente hacia el público.

El *Tricírculo* de M. Chion sobre la escena audiovisual (E. Audiovisual), referido al cine pero aplicado por nosotros a las artes escénicas, comenzó siendo un esquema más simplificado¹⁷⁴ pero, al surgir excepciones inclasificables en el esquema inicial, el tricírculo se transformó añadiendo más divisiones, tal y como observamos en la siguiente figura. Este Tricírculo se refiere a todos los sonidos percibidos en la escena. Nosotros sólo analizaremos la música (y no el resto de los sonidos) apropiándonos de estos términos y distinciones para nuestro fin. Para ello adaptaremos las definiciones dadas por Chion referidas siempre a la música.

¹⁷² GIMÉNEZ MORTE, Carmen. “Una propuesta de análisis de la puesta en escena”. En: *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. José Antonio Sánchez (director). Cuenca: ARTEA, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. p. 351-367

¹⁷³ CHIÓN, Michel, *La audiovisión*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 1993, pp. 74-81.

¹⁷⁴ La primera versión del Tricírculo de Chion solo contaba con tres divisiones: Fuera de campo, In y Off.



Escena Audiovisual: tricírculo de M. Chion¹⁷⁵

El mismo Chion nos describe que el Tricírculo es una forma generalizada de clasificar los sonidos con respecto a la imagen pero que siempre podría haber excepciones que deberían ser consideradas de forma individualizada.

Para comenzar, Chion hace una distinción entre aquellos sonidos en los que vemos la fuente de la que procede llamados *sonidos visualizados* y todos los demás clasificados como *sonidos acusmáticos*. Como decíamos, nosotros sólo haremos referencia a la música, no sometiendo a análisis todos aquellos sonidos que pudieran aparecer en la escena.

Por otro lado, los tres grandes apartados para clasificar entonces la música con respecto a la imagen serán: *Fuera de Campo*, *In* y *Off* que pasamos a definir:

- * *Fuera de Campo* (F.C.) será considerada aquella música que los personajes escuchan y cuya procedencia o fuente está presente pero no visible.
- * *In* será aquella música cuya fuente está en la escena y podemos verla.
- * *Off* será aquella música cuya fuente no está presente físicamente.

El Tricírculo está fundamentado en el cine, y por tanto la visibilidad del espectador tiene que ver con el plano que la cámara nos permite visualizar. En el caso del teatro,

¹⁷⁵ CHION, Michel. (1993), ob. cit., p. 80

nuestra visibilidad viene enmarcada por el escenario o campo de visión, a diferencia del cine donde el campo de visión viene determinado por el enfoque de la cámara.

Dentro del Tricírculo hay tres apartados más pequeños pero no menos frecuentes:

1. *música on the air*: es aquella música que pertenece al mundo físico de los personajes y está presente en la escena pero supuestamente retransmitida por un aparato electrónico como podría ser un teléfono, un interfono o una radio.
2. *música ambiente*: es aquella cuya fuente puede estar visible o no, pero no es el elemento de interés prioritario en la escena. Un claro ejemplo sería esa música existente en una cafetería donde unos comensales mantienen una conversación, siendo ésta el principal punto de interés para el audio-espectador. Chion también habla de los *sonidos-territorio* que serían aquellos que ayudan a situar la escena en un contexto, como podría ser el sonido de unos pájaros, unas campanas de iglesia, unos gritos de niños, posiblemente jugando en un parque, etc. Puesto que nuestro análisis es exclusivo a la música, sólo comentaremos este tipo de sonidos si coinciden con los fragmentos con música analizados y son considerados de interés para el análisis de la música.
3. *música interna*: referido a una música oída y creada en la mente de un personaje que físicamente no produce ningún sonido exterior y, por ende, ningún personaje puede oír pero llega al audio-espectador por medio de una reproducción acusmática. Esto podría ser, por ejemplo, una voz interior o una música oída tan sólo en la mente de un personaje.

Las líneas que separan las diferentes clasificaciones del Tricírculo de Chion son finas y permeables, lo que implica que una música podría pasar de un estado a otro o, incluso, situarse en una intersección entre varios apartados.

En la tabla de análisis habilitaremos un primer apartado llamado *Escena Audiovisual (E. Audiovisual)* en el que tendrán cabida cualquiera de las clasificaciones previamente expuestas.

- El siguiente criterio de clasificación está referido a la *Diégesis*, que Chion define como la relación que existe entre la música y su presencia en la escena diferenciando entre la música *Diegética* que es aquella que proviene de fuentes que están situadas en el tiempo y lugar de la escena y el audio-espectador puede reconocer, cuyo espacio es finito, a

diferencia de la música *No Diegética* o *Extradiegética* que es aquella con límites espaciales infinitos, cuya fuente no es reconocible por el audio-espectador y está fuera del tiempo y lugar en el que sucede la escena. Esta clasificación también se puede llamar Música de Pantalla para la música Diegética y Música de Foso (haciendo referencia a la situación de una orquesta por ejemplo en una ópera) para la música No Diegética¹⁷⁶. Nosotros utilizaremos el primer término en nuestro análisis. Una música puede pasar de No Diegética a Diegética y viceversa a lo largo de su interpretación¹⁷⁷. También pueden convivir dos músicas a la vez, una Diegética y otra No Diegética. Incluiremos en las tablas de análisis un apartado para clasificar este parámetro que llamaremos Diégesis.

Pero, ¿qué ocurre cuando tenemos una música Diegética, cuya fuente no vemos en la escena y, los personajes tampoco, pero parecen escucharla? Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en los musicales, cuando los personajes bailan la música que el audio-espectador escucha salir de los altavoces. En estos casos podríamos utilizar la fusión de los términos de Chion Diegética-Off, aunque preferimos usar la definición de Conrado Xalabarder¹⁷⁸: la llamada *Falsa Diégesis (F.D.)*, referida a aquella música incidental que afecta a un espacio infinito, que acompaña a los personajes, a la escena, independientemente de su movimiento en el espacio. La música acompaña en volumen y presencia a todo lo que acontece. No es un hecho que pueda acontecer en la vida real puesto que, al desplazarnos y alejarnos de la fuente sonora, disminuiría el volumen hasta su extinción. Sin embargo, el cine, y también el teatro, ha permitido que este hecho sea usual, sin necesidad de buscarle una explicación lógica. Uno o varios personajes pueden bailar en escena una música cuya fuente no vemos, incluso superponerle una voz cantada a la parte instrumental grabada. ¿Por qué no? Todo es posible y verosímil.

- Otra de las clasificaciones del sonido —que nosotros adaptaremos a la música— a que se refiere Chion es llamada *Lógica del Flujo Sonoro*, la cual puede ser *Interna* o *Externa*. Nosotros la transformaremos en *Lógica del Flujo Musical (Lógica del F. Musical)*:

¹⁷⁶ CHION, Michel, (1993), ob.cit., p. 82.

¹⁷⁷ Un buen ejemplo lo tenemos en la película *Apocalypse Now*, 1979, de F. F. Coppola en la escena que escuchamos *La cabalgata de las Valkirias* de R. Wagner saliendo por el equipo de audio de un helicóptero transformándose después en un sonido envolvente con mayor volumen sonoro y con función de música No Diegética.

¹⁷⁸ XALABARDER, Conrado, (2006), ob.cit., p. 33 y ss.

- * *Lógica Interna* (I) aquella música que comienza y finaliza de forma natural o suave (en este caso normalmente con un *fade in* y *fade out*, o bien un *crossfade* — si se superponen ambos—).
 - * *Lógica Externa* (E) aquella en la que la música sufre un corte tecnológico o bien comienza de forma antinatural y brusca: un accidente, un aparato reproductor de sonido que deja de funcionar de forma espontánea e inesperada, etc. Este corte tan imprevisto capta la atención del espectador, quien espera que algo suceda tras el corte. La lógica externa sólo se produce con sonidos tecnológicos o grabados. No entraría en esta clasificación un sonido producido en directo en la escena que se corta repentinamente, como pudiera ser alguien cantando o tocando un instrumento, pues este corte sería natural.
- La siguiente clasificación será en referencia al poder evocador de sentimientos con el que cuenta la música y lo llamaremos *Música-Emoción*. Dependiendo de si la música evoluciona y se transforma de forma paralela a lo que sucede en la escena o no (emocionalmente hablando), Chion clasifica el sonido —la música, en nuestro caso— como *Empático* o *Anempático*¹⁷⁹.

- * *Empático* (E): participación directa de la música en la emoción de una escena determinada. La música comparte el sentimiento de la escena adaptando sus diferentes elementos como pueden ser la intensidad, el ritmo o la armonía a la emoción de la escena a la que acompaña.

- * *Anempático* (A): inalterabilidad con que la música se mantiene a pesar de la emotividad de la escena a la que acompaña o viceversa. Pongamos algún ejemplo: una música minimalista o con un ritmo repetitivo acompañando a una escena en la que ocurre un accidente o un asesinato. La música no presenta ningún cambio a pesar de los hechos. Este efecto de indiferencia es aun más fuerte, de cara a la respuesta emocional del espectador, que si la música fuera empática con la escena.

“Así, pues, esta indiferencia de la música no es una anomalía, una forma pervertida del mecanismo de la emoción; es el fondo sobre el que se destaca cualquier emoción. La música anempática, de algún modo, corresponde a un simple cambio de encuadre: en lugar de ocupar todo el campo con la emoción individual del

¹⁷⁹ CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 2010, p. 232 y ss.

personaje, nos muestra la indiferencia del mundo que le rodea. Desde esta perspectiva, la intensidad emocional no disminuye, al contrario, sino que se eleva a otro nivel. ...A fin de cuentas la indiferencia llevada al extremo, y en este sentido, la indiferencia de la música, es siempre la indiferencia de la madre”¹⁸⁰

- Como describe Ángel Rodríguez,¹⁸¹ en el proceso de recepción de un espectáculo de artes escénicas (el caso que nos incumbe), hay una tendencia natural hacia la coherencia perceptiva, que relaciona lo visual con lo sonoro. Esta relación percibida por el receptor ha sido previamente construida y procurada por el narrador quien establece unas relaciones formales y de sincronía entre los diferentes elementos de la narrativa audiovisual. La relación sonido-imagen será medida siguiendo el *Tipo de Sincronía* que se produzca. Para medirla nos basaremos en los criterios fundamentados tanto por Rodríguez como por Chion.

Rodríguez denomina *Sincronía* a “la coincidencia exacta en el tiempo de dos estímulos distintos que el receptor percibe perfectamente diferenciados. Estos dos estímulos pueden ser percibidos por el mismo sentido (oído: sincronía entre distintos instrumentos musicales) o por sentidos distintos (vista y oído: sincronía audiovisual)”¹⁸²

Esta sincronía entre lo visual y lo sonoro la percibimos de forma natural, de tal forma que cuanto más breves sean los puntos de coincidencia, más fuerte será el efecto producido.

Chion define un punto de sincronización en una cadena audiovisual¹⁸³ como aquel instante de coincidencia entre lo sonoro y lo visual. Haciendo una comparación con la música en sí misma, expone que el punto de sincronización es “como un acorde musical más afirmado que los demás en una melodía”. Aunque Chion se refiere a esa coincidencia entre cualquier elemento sonoro con lo visual, nosotros acotaremos el término a la coincidencia de la música con lo visual o bien en su relación temporal con los diálogos.

Rodríguez, dependiendo de la densidad que presenten los puntos sincronía en la cadena audiovisual, distingue entre tres tipos:

¹⁸⁰ CHION, Michel, (2010), ob.cit., p. 233

¹⁸¹ RODRÍGUEZ, Ángel, (1998), ob.cit., p. 253-256

¹⁸² RODRÍGUEZ, Ángel, (1998), ob.cit., p. 253

¹⁸³ CHION, Michel, (1993), ob.cit., p. 61

* *Unificación* (U): se produce cuando los elementos visuales realizan movimientos o gestos en relación directa con la música. Un caso claro sería una escena bailada al compás de la música.

Existen casos extremos de *Unificación*, como el bautizado como *Mickeymousing*, efecto usado en el cine de animación en el que los objetos cobran vida y se mueven al ritmo de la música.

* *Sincronía Estética* (E): aquella que se produce cuando imagen y sonido, a pesar de provenir de fuentes diferentes, buscan su conjunción en el transcurso temporal, consiguiendo un gran efecto de atracción en el audio-espectador.

En el teatro, referidos a la música, podrían suceder dos cosas: en primer lugar que todos los sonidos escuchados se produzcan en vivo o, en segundo lugar, que percibamos sonidos pregrabados y reproducidos por medio de equipos de audio, a la vez que alguna voz es producida en vivo en el escenario. En ambos casos, la sincronía estética podría variar en cada una de las representaciones, dependiendo de los actores e involucrados en la puesta en escena y del técnico de sonido (en caso de contar con música pregrabada). Puesto que cada representación podría dar resultados diferentes respecto a la medición de este valor, nos basaremos siempre en la grabación con la que contamos de cada una de las seis obras sometidas a análisis.

* *Sincronía Casual* (C): aquella que se produce entre la música y la escena de forma puntual y no premeditada, pues los fenómenos se perciben como independientes siendo su coincidencia en el tiempo puramente accidental. Si en algún momento tenemos la duda de que aparezca este tercer caso, contactaremos con la compositora y el director de la compañía para corroborar nuestra suposición.

En la tabla llamaremos Tipo de Sincronía a la medición de este valor.

- Otro de los parámetros que mediremos se refiere a aquellas funciones que adquiere la música con respecto a la imagen como *estructuradora de la cadena audiovisual* (*F. Estructuradora*), siendo la música la responsable de reunir, separar, puntuar o anticipar un acontecimiento de cara a la percepción del audio-espectador con respecto a los materiales fílmicos.

La obra teatral suele estructurarse en actos y escenas. El teatro clásico constaba de cinco actos, pero el teatro contemporáneo suele contar con uno o dos a lo sumo. Un acto esta formado por diferentes escenas, las cuales quedan delimitadas por la entrada y salida de personajes, bajada de telón o cambios de escenografía o localización. Puesto que para medir este parámetro nos basamos en su fundamentación en el cine, tendremos que realizar una difícil adaptación al género teatral.

En el teatro la visión del espectador viene delimitada por el espacio escénico (en este caso, un escenario al estilo italiano), la iluminación, el sonido y la estaticidad o movilidad de los personajes que capte nuestra atención hacia un punto concreto.

En el cine contamos con recursos como la segmentación fílmica y el montaje, que permiten crear efectos como primer plano, plano secuencia, cambios de escenario o de localización, etc. Pero en el teatro todo esto se complica.

En las seis obras sometidas a análisis en ningún momento se baja el telón o se cambia el decorado, dejando la estructura en un solo acto con una única localización (aunque podríamos dejar correr nuestra fantasía y pensar que la localización cambia en ciertas ocasiones).

Exponemos seguidamente la clasificación de Patrice Pavis¹⁸⁴ para el análisis de los espectáculos, en la que establece una serie de unidades para el relato fílmico, nombrando algunos ejemplos. Realizaremos una adaptación de esta clasificación en relación a la música-puesta en escena.

* Plano-secuencia: es aquel que nos hace viajar por todo el espacio escénico permitiéndonos visualizar diferentes lugares y/o protagonistas. Llevando este término al teatro, la delimitación entre planos vendrá dada por la iluminación y estaticidad o movimiento de los personajes que dirigirá nuestra atención a un segmento concreto y nos moverá por el escenario —en el que podrían estar representadas diferentes localizaciones o acciones—.

* Escala de planos: sirve para variar la distancia emocional del espectador respecto a la acción. Distinguimos entre plano general, plano medio, primer plano.

o El plano general nos permite ver el espacio de forma global, en el caso del teatro, en aquellos momentos en que todo el cajón del espacio escénico está iluminado con la misma intensidad.

¹⁸⁴ PAVIS, Patrice. (2011), ob.cit., p. 122 y ss.

- El plano medio reúne a un grupo reducido de dos o tres personajes que integran una misma acción. En el teatro esto vendría delimitado bien por la iluminación hacia una sección del espacio escénico, bien por la estaticidad del resto de los personajes en escena que se transforman en objetos de la escenografía no demandando la atención del audio-espectador.
- El primer plano encuadra algo muy concreto, como un solo personaje o un objeto. En el teatro esto se conseguiría con una iluminación directa proyectada sobre lo que se quiera destacar dejando en la oscuridad al resto de los personajes. Lo que no se podría realizar es un zoom que permitiese ver los detalles más ínfimos de los mismos. Otro método utilizado en el teatro es la absoluta estaticidad del resto de personajes en escena, aquellos a los que no deberíamos prestar atención.

Algo que no debemos olvidar es que para nuestro análisis utilizamos grabaciones de video que a veces utilizan el zoom limitando nuestra vista a un solo plano del espacio escénico como haría el género cinematográfico. Intentaremos deducir por la iluminación qué tipo de plano sucede en realidad. En una puesta en escena en vivo, nuestro campo visual sería más amplio. Sólo quedaría reducido por medio de una iluminación focal, directa a algún punto concreto.

El juego con estos tipos de planos consigue una dinamización energética que Patris define como «pulsaciones». Esto también se conseguiría con escenas acompañadas de música o sin ésta. La ruptura de la monotonía, ya sea visual o sonora provoca una dinamización de la puesta en escena.

El uso de la música o, por ejemplo, de una voz en off, es una herramienta frecuente para realizar la transición entre escenas o planos. Enumeraremos los tipos de funciones que puede tener la música con respecto a la imagen como *estructuradora de la cadena audiovisual* desde el punto de vista fílmico y adaptado al teatro.

* Reunir (R): la música puede reunir dos escenas consecutivas si permanece durante el cambio de estas. Éste lenguaje puede ser el hilo conductor entre cambios de espacio o de tiempo en la acción. Puesto que en las obras de Velador no percibiremos ningún cambio de escenario o bajada de telón, el comienzo y final de una escena vendrán delimitados por la salida o entrada de personajes o el cambio de plano en el que se realice la acción principal dentro del escenario. Si la música continuase en alguno de estos casos serviría para reunir las escenas entre ellas.

* Separar (S): si el comienzo o final de un fragmento musical no coincide con el comienzo o el final de una escena, la música producirá una segmentación en nuestra audiopercepción.

* Puntuar (P): la música puede subrayar una imagen o un acontecimiento, dándole un relieve especial. Este efecto tiene que ver con los puntos de Sincronía dentro del fraseo audiovisual. En el caso de un género cantado como un musical o una ópera, no se produciría este énfasis en momentos determinados, el efecto sería como un texto en el que todo estuviera subrayado donde nada destacaría sobre nada y no provocaría la puntuación causada por la música.

* Anticipar (A): la música (que no la imagen) puede direccionarnos a una expectativa en la acción previa a que ésta suceda, que después se verá confirmada o negada.

La música, o la ausencia de ésta es, a veces, utilizada de forma independiente a la imagen con fines de nexos. No queremos pasar por alto la clasificación a la que refiere J.L. García Barrientos¹⁸⁵:

Nexos

INTERRUPCIÓN	Elipsis
	Pausa
TRANSICIÓN	Suspensión
	Resumen

INTERRUPCIÓN:

¹⁸⁵ GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. (2007), ob.cit., p. 81-91

- * *Elipsis*: interrupción en la representación con un salto en el tiempo diegético (del argumento) explícito. Se omite en el discurso reflejado en la representación un fragmento temporal de la historia. Puede ser Progresivo o Regresivo. Por ejemplo, unos personajes se van a trabajar y escuchamos una música, unos segundos después vuelven del trabajo.
- * *Pausa*: interrupción en la representación sin salto en el tiempo argumental, pero sí añadiendo un tiempo que no existe en el discurso dramático, simplemente para cambiar escenario, vestuario, o para introducir una música que oxigene la representación. Al continuar la obra, el argumento seguirá exactamente por donde estaba antes de la pausa.

TRANSICIÓN:

- * *Suspensión*: transición que supone la detención del tiempo diegético. Con una función igual que la pausa, pero sin una pausa real en la representación. Tendría su equivalente en el cine en la congelación de la imagen. Es bastante improbable en el teatro, pues extraería al espectador del mundo de ficción en el que se sumerge en cada representación.
- * *Resumen*: es cuando el tiempo del discurso (de la representación) es menor que el tiempo natural del argumento. El transcurso de, por ejemplo, un embarazo podría ser reducido a segundos con ayuda de la música.

En la representación de la tragedia griega, por ejemplo, las transiciones para enlazar las diferentes escenas eran rellenadas con cantos corales, que proporcionaban continuidad a la representación.

- Una imagen o escena puede ser polisémica, no tener un significado único y claro que, gracias al uso de la música, podría clarificarse o volverse confusa. La música realiza entonces una función de *filtro interpretacional* (*F. Interpretacional*) en la que la escena adquiere un valor añadido gracias a la música.

Como dice Armand Balsebre, refiriéndose al lenguaje radiofónico, sin presencia de la imagen,¹⁸⁶

¹⁸⁶ BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Madrid : Ediciones Cátedra, 2007, p. 94

“la significación de ambos sistemas expresivos (referidos a la palabra y a la música) aparece modificada cuando se presentan ensamblados en un mismo mensaje, constituyendo una armonía peculiar”.

Hemos considerado interesante citarlo puesto que la música, unida a la palabra y/o a la imagen igualmente adquiere una significación global, resultado de la suma de los lenguajes presentes.

M. Chion define «valor añadido» por la música como,

“el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo «natural» de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen...Este fenómeno del valor añadido funciona sobre todo en el marco del sincronismo sonido/imagen por el principio de la síncretis, que permite establecer una relación inmediata y necesaria entre algo que se ve y algo que se oye”¹⁸⁷.

Nosotros adaptaremos esta definición determinando por un lado la música y por otro la imagen junto al texto, es decir, todo aquel elemento visual o sonoro que no siendo música coincida con ésta en el tiempo.

Pongamos varios ejemplos: una pareja de enamorados se declara su amor. Si seguidamente oímos el *cliché* de una marcha nupcial, no hace falta que aparezca la boda en escena para dar a entender que dicha pareja se ha casado pero, si oímos en esta escena un trémolo de cuerdas rápido y grave de forma repetitiva, sentiremos un mal presagio. Caperucita Roja llega a casa de su abuelita quien descansa plácidamente en la cama, mientras una música No Diegética con carácter tenebroso nos anticipa que algo malo va a suceder. Una música popular propia de un folclore nacional serviría para contextualizar (C.) una escena en un lugar o ambiente socio-cultural determinado. Un leitmotiv o tema musical usado en relación a un personaje o suceso sería otro filtro interpretacional: siempre que el leitmotiv volviese a aparecer sabríamos que ese personaje volverá a la escena o bien estará de algún modo presente. Los filtros interpretacionales pueden ser múltiples y los enumeraremos de forma independiente en cada caso. Los más usuales que nos vamos a encontrar serán:

¹⁸⁷ CHION, Michel. (1993), p.16

- * Aproximación psicológica (A.P.): la música puede clarificar el significado de una escena. Imaginemos una viejita en el escenario acompañada de una música romántica o cualquier estilo o sonido que nos transmita paz, la música acrecentaría el carácter dulce del personaje y la escena, pero si acompañamos de una música de terror con timbre estridente, el audio-espectador percibiría el carácter malvado del personaje.
- * Contextualización (C): un estilo musical que reconozcamos como proveniente de una cultura en particular es capaz de transportarnos a ese lugar. Suele ocurrir en más ocasiones con la música popular o folclórica.
- * Animación rítmica de la imagen (A.R.I.): Debido a los puntos de sincronía que se producen entre la imagen y la música en el caso de acontecer una sincronía estética, se percibirá la imagen con un filtro rítmico que la hará más animada.
- * Cliché (CI): una música de género o un estereotipo musical ayuda al espectador a la comprensión argumental del drama sin necesidad de visualizar la imagen que represente dicha acción. Por ejemplo, si escuchamos una marcha nupcial, sobraría la imagen para saber qué sucede en el argumento.
- * Leitmotiv (Lm): en relación a un personaje, objeto o suceso. Un tema musical puede producir una asociación con una idea extramusical, haciendo que, cada vez que aparezca el tema musical funcione como un vehículo conductor hacia la idea, personaje o tema extramusical. Por ejemplo, si cada vez que apareciera un personaje, comenzásemos a escuchar un motivo musical, la sola audición de ese motivo nuevamente, nos haría percibir que el personaje está cerca o va a aparecer en escena.

Son muchos los posibles filtros interpretacionales, pero prácticamente los nombrados aquí serán los que encontraremos en las obras a analizar.

Y por último, si el argumento tiene que ver con la música, es decir, alguno de los personajes sabe cantar o tocar un instrumento, y este hecho forma parte del argumento, también se tendrá en cuenta. No lo plasmaremos en la tabla, sino de forma comentada en la descripción de la escena.

La segunda tabla de análisis de cada fragmento quedará como sigue:

REL	ACI	Obra, Fragmento nº x
-----	-----	----------------------

	E. Audiovisual	
	Diégesis	
	Lógica del f. musical	
	Música-Emoción	
	Tipo de Sincronía	
	F. Estructuradora	
	F. interpretacional	

Como ya dijimos, los fragmentos que no contengan música irán precedidos de una línea horizontal con una breve descripción de la escena. Estos fragmentos se dan por finalizados cuando comience el análisis del siguiente fragmento con música.

Después de esta presentación de los pasos metodológicos que seguiremos para nuestro análisis, vamos a llevarlos a cabo, plasmando todos los valores obtenidos para reflejarlos después en las conclusiones pertinentes.

Procedemos pues al análisis detallado de las seis obras seleccionadas para el análisis. En un primer lugar y por orden cronológico expondremos las dos obras de textos preexistentes adaptados, en segundo lugar expondremos las dos obras de teatro-danza y en tercer lugar las dos obras de teatro de creación propia.

Obras Analizadas				
Adaptación	Textos pre-existentes	2003	La Cárcel de Sevilla	
		2007	El deseo atrapado por la cola	
Creación propia	Danza-Teatro	2001	Svo-zos	
		2006	El patio	
	Teatro	2010	Dröppo	
	Teatro	2011	Augusto	

Como ya comentamos, al finalizar el análisis de las seis obras procederemos a exponer nuestras conclusiones haciendo una comparación de todos los datos obtenidos. Y, sin más introducción, pasamos a desarrollar el análisis de cada obra.

IV. 2. Adaptaciones

En este capítulo procedemos a realizar el análisis de las dos obras seleccionadas de entre las adaptaciones sobre textos preexistentes que ha realizado Teatro del Velador. Para empezar nos encontramos con un texto del siglo XVII de autor anónimo titulado *La cárcel de Sevilla*, obra que fue estrenada por Velador en 2003. Como segunda obra hemos seleccionado un texto del pintor malagueño Pablo Ruiz Picasso en su vertiente de dramaturgo titulado *El deseo atrapado por la cola*. El estreno por parte de Velador tuvo lugar en 2007. En ambas adaptaciones encontraremos un estilo esperpéntico en la representación y la presencia de la música, compuesta para cada obra por Almendral.

IV.2.1. La cárcel de Sevilla

Cuando Velador tomó este texto para llevarlo de nuevo a la escena decidió, como en todas sus producciones, darle un tinte grotesco haciendo uso de la deformidad y marginalidad de los personajes. En la cárcel¹⁸⁸ conviven los delincuentes con el alcaide y con un par de prostitutas que los visitan de vez en cuando. El posible autor de este breve entremés Cristóbal de Chávez¹⁸⁹, describía esta cárcel como la peor jaula del mundo. Sin embargo, el humor de los personajes y las intervenciones musicales y rítmicas, nos evaden de ese ambiente de sufrimiento en el que malviven los peligrosos delincuentes.

El anuncio del ahorcamiento de Paisano podría ser causa de dramatismo, pero Velador, con sus coplas y hasta bulerías, consigue dar un carácter de tragicomedia a su puesta en escena.

La escena se sitúa en el patio de la cárcel, único lugar donde los presos se aferran a la vida y respiran un aire menos lúgubre.

¹⁸⁸ La Cárcel Real sobre la que se inspira la obra, estaba localizada en la famosa calle Sierpe de Sevilla. Esta cárcel inspiró a otros autores para novelas picarescas, incluso a Cervantes, que comenzó en la misma a escribir *El Quijote*.

¹⁸⁹ Cristóbal de Chávez, (o de Chávés), abogado en la Real Audiencia de Sevilla y posible autor del entremés en el que se basa esta adaptación.

LA CÁRCEL		
Ficha Artística	Reparto	Cuatro: Mustapha Bahja; Solapo: Bene Cordero; Paisano: Chema del Barco; Coplilla: Miguel Ángel Vargas; Barragán: Juanjo Macías; Beltrana: Rebeca Torres; Mostrenca: Eva Rubio; Alcaide: Manolo Salas
	Espacio escénico, Dirección y Dramaturgia	Juan Dolores Caballero
	Asesor literario	Antonio Cabello Reyes
	Vestuario	Mai Canto
	Iluminación	Antonio Valiente
	Escenografía	Juan Lara y Carmen Montadaz
	Estreno	Teatro Auditorio de Adra, Almería. 14/03/2003

Sinopsis

En una de las cárceles más peligrosas de Sevilla conviven cinco presos. Coplas, bulerías, juegos de cartas y la presencia de las prostitutas Beltrana y Mostrenca ayudan a los presos a sobrevivir día tras día. Ni tan siquiera el anuncio de la condena a pena de muerte de Paisano, o las infames condiciones en las que viven en la cárcel quebrantarán la alegría de los presos, quienes acompañan al condenado hasta su último día con humor, diversión y con música.

Escenografía



*La Cárcel de Sevilla, Teatro del Velador*¹⁹⁰

¹⁹⁰ Imagen cedida por la compañía

La grabación utilizada para el análisis corresponde a la representación en el Corral de Comedias de Almagro. Al ser éste un patio rodeado por los balcones de las viviendas, se asemeja muy bien a lo que sería el patio de la cárcel. Como mobiliario, los presos sólo cuentan con una mesa de madera y unas cuantas sillas de anea.

Por la madera de los balcones y pilares, los objetos del escenario y la harapososa ropa de los presos, predomina el color marrón en escena. Los presos, descalzos todos ellos, visten una camisa desabrochada y un pantalón varias tallas más grandes de la que les correspondería, como muestra de su delgadez y pobreza.

Análisis música-imagen: *La cárcel de Sevilla*

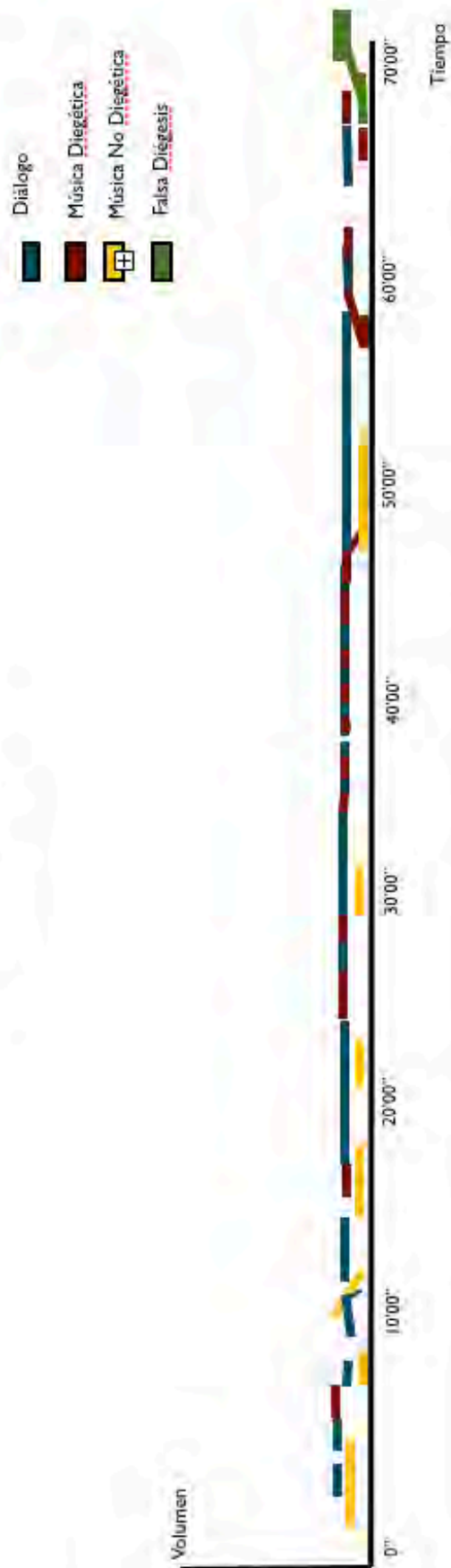
Procedemos al análisis del uso de la música en la puesta en escena. Al ser *La cárcel de Sevilla* una obra con texto, iremos intercalando los fragmentos del mismo para que sea éste el que nos vaya guiando en su argumento, parándonos en aquellos fragmentos en los que la música esté presente para estudiar la relación de este lenguaje con la puesta en escena.

El minutaje es referido a la grabación realizada el 25 de julio de 2003 en el Festival de Teatro de Almagro y cedida por la compañía para el análisis.

El texto de la obra es el que nos ha facilitado la compañía, escrito en castellano antiguo y, por ende, con faltas de ortografía y ausencia de tildes en muchos casos. Pero hemos preferido respetarlo tal cual.

Comenzamos con un esquema de la relación en el tiempo de la presencia de la música y el texto, teniendo en cuenta la Diégesis como parámetro para medir la presencia de la música.

La Cárcel: Música-Texto



La Cárcel de Sevilla. Cuadro Música (diégesis)-Texto

Fragmento con música nº 1: *Entrada y Paso del Tiempo*

0'00'' - 4'59'' = 4'59''

Descripción de la escena

El escenario está a oscuras simulando la noche. Oímos sonidos de ambiente como un grillo y un búho. Al fondo oímos unos acordes de guitarra y un violín. Parece vislumbrarse un actor en uno de los balcones portando un candil. Es el Alcaide que hace su ronda y sorprende a dos prostitutas dentro de la cárcel. El tema musical lo hemos dividido en dos, llamados *Entrada y Paso del tiempo*. Separaremos los valores de ambos temas por una barra transversal (/). Si los valores son comunes en ambos temas, solo se citarán una vez.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		LA CÁRCEL, Fragmento nº 1
Timbre		Violín, guitarra española
Dinámica		Estable, con un matiz <i>piano</i> (1)
Expresión		Legato
Ámbito Melódico		Amplio / una melodía por grados disjuntos con saltos de octava
Armonía		Tonal, La menor
Textura		Melodía acompañada
C. Estilísticas		Música folclórica española con el uso de la guitarra
Ritmo		Libre / Métrico
Compás		— / Cuaternario
Agógica		Larghetto, pulso= 60 / Allegro, pulso= 168
Estructura		Introducción-Paso del tiempo (ostinato) (2)

(1) acabando con un discreto fade out

(2) A modo de introducción aparecen frases cortas al violín precedidas de un acorde a la guitarra. Entre las frases se produce una pausa que coincide casi siempre con la llamada del Alcaide. Después comienza el tema principal que llamamos Paso del Tiempo. Su estructura es de 1 compás que se repite 12 veces, después, sobre ese esquema rítmico el violín realiza una frase a-a' de 4 compases cada una. El segundo tema comienza en el minuto 2'44'' con un carácter más animado. Tiene un ritmo original en el que la primera línea de violín lleva una subdivisión binaria en su acentuación mientras la segunda línea de violín lleva una subdivisión ternaria (3+3+2).

El segundo tema coincide con el siguiente texto:

TEXTO con música

ALCAIDE: Eah, Eah, Eah...

ALCAIDE: ¡Fuera, fuera de la cárcel! ¡Putas, venga, fuera, fuera de la cárcel!(dirigiéndose a las dos prostitutas)

¡Ah, del patio!

BARRAGÁN: ¡Arriba los de la galera vieja y nueva! ¡Eah, los de la cámara de hierro! ¡Eah, los de los entresuelos!

¡Ah... del patio!

PRESO: ¡Hola! ¡Ahí va!

BARRAGÁN: ¡Ahí va el seor Barragán! ¡Por Murcio, por Germán! ¡Por Murcio, por Germán!

PRESO: ¡Por Murcio, por Germán! ¡Por Aguilucho!

BARRAGÁN: Seor Alcaide, cuánto bueno, Seor Alcaide, le voy a cantar una Coplilla.
(Comienza a entonar una melodía tirado en el suelo tras haber recibido unos azotes por parte del Alcaide)

BARRAGÁN: Seor Alcaide, venga aquí, que nos comen las garrapatas. Seor Alcaide

PRESO: Seor Alcaide, que nos comen las garrapatas.

Paso del Tiempo

I. Almendral

Allegro ♩ = 168

Violín 1

Violín 2

Vln.1

Vln.2

Transcripción de las 2 voces de violín. Falta

la línea de la guitarra (que realiza acordes de I-V grado con el mismo ritmo del violín II)

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	LA CÁRCEL, Fragmento nº 1	
	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Estética
	F. Estructuradora	Reunir (1), Puntuar
	F. Interpretacional	A.R.I

(1) A pesar del cambio rítmico que percibimos en la música a partir del segundo 2'44", consideramos un solo tema musical desde el inicio de la obra hasta casi los 5 minutos de representación.

Observamos cómo la música logra la conexión secuencial. La introducción de los personajes y la iluminación de la sala serían equiparables a los créditos iniciales de un film o el primer plano o plano-secuencia introductorio. Pasa la noche, comienza el día y con éste el comienzo de la acción y es ahí cuando empezamos a escuchar el segundo tema musical (seguido y sin interrupción) llamado *Paso del Tiempo*. Al conservar la misma tímbrica se consigue cierta unidad en toda la secuencia. Por ello, la música logra que percibamos la continuidad entre la noche y el día, entre la presentación de la obra y el comienzo del diálogo. Almendral nos comenta que el título de la obra se refiere a que el tiempo dramático es inferior al tiempo natural o de la historia que sugiere el argumento y es la música la responsable de sugerir ese paso del tiempo en el discurso e la representación.

Fragmento con música nº 2: *Canción del Polligallo*

4'59'' - 5'58'' = 59''

Descripción de la escena

Los presos salen al patio como todas las mañanas siguiendo al alcaide y, con alegría, entonan un himno.

TEXTO cantado:

Ahora que está libre mi Polligallo,
gástese mi salla y lo que ha ganado. Repetido varias veces, como un estribillo.

LA CÁRCEL, Fragmento nº 2		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Voces masculinas
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>mezzo forte</i>
	Expresión	rítmico
	Ámbito Melódico	estrecho para la melodía principal con una octava de amplitud
	Armonía	Tonal Re menor
	Textura	1º Monódica, 2º Contrapuntística (a 2 voces)
	C. Estilísticas	Parece un himno
	Ritmo	Métrico
	Compás	Binario
	Agógica	Andante, pulso= 100
	Estructura	Un solo estribillo que se repite cuatro veces. Tiene dos frases (pregunta-respuesta) de 8 compases cada una. (a-a')

Empezamos a escuchar la primera vez desde el compás 4, como si vinieran de lejos y no los percibiéramos hasta la mitad de la frase musical. Escuchamos dos vueltas completas de la frase expuesta y otras dos en las que incluyen una segunda voz más grave realizando un contrapunto con la primera voz

Canción del Polligallo

I. Almendral

Andante ♩ = 100

9

Aho-ra quees-tá li-bre-mi Po-lli-ga-llo, gás-te-se mi sa-lla y loqueha ga-na-do.

Transcripción de la melodía principal *Canción del Polligallo*

RELACIÓN IMAGEN-MÚSICA		LA CÁRCEL, Fragmento nº 2
MÚSICA	E. Audiovisual	1º Fuera de campo, 2º In
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación
	F. Estructuradora	Reunir (1)
	F. Interpretacional	A.P. (2)

(1) Puesto que los personajes comienzan a cantar cuando todavía están fuera de campo y aún escuchamos la música anterior, es la música la encargada de reunir la escena anterior con la actual.

(2) La música es la responsable de ese factor de alegría que se percibe entre los presos, a pesar del lugar en que se encuentran.

TEXTO sin música:

COPLILLA: Loado sea Dios, que veo el cielo de Cristo.

SOLAPO: Loado sea Dios, que veo el nubífero.

Fragmento con música nº 3: *Paso del Tiempo*

6'16''-7'04'' = 48''

Descripción de la escena

El alcaide libera a los cinco presos y los deja en el patio con sus orinales de metal. Parece una tarea que hacen a diario: llenar y vaciar después sus vasijas mientras dan gracias a Dios repitiendo una y otra vez el texto que reflejamos más abajo. El fin de la música coincide con un segundo de estaticidad escénica, para dar pie a la siguiente escena. La pieza musical utilizada es el segundo tema del fragmento nº 1.

TEXTO con música

PAISANO: Loado sea Dios, que veo el Sempiterno.

COPLILLA: Loado sea Dios, que veo el cielo de Cristo.

SOLAPO.. Loado se a Dios, que veo el nubífero.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		LA CÁRCEL, Fragmento nº 3
Timbre	Violín, guitarra española	
Dinámica	Estable, con un matiz <i>mezzopiano</i>	
Expresión	Portato, rítmico	
Ámbito Melódico	Amplio, melodía por grados disjuntos	
Armonía	Tonal, La menor	
Textura	Melodía acompañada	
C. Estilísticas	Con influencia de folclórica española	
Ritmo	Métrico	
Compás	Cuaternario	
Agógica	Allegro, pulso: 168	
Estructura	Un compás que se repite 12 veces. Después, sobre ese esquema rítmico el violín I realiza una frase a-a' de 4 compases cada una acompañado por el violín II y la guitarra.	

RELACIÓN IMAGEN-MÚSICA		LA CÁRCEL, Fragmento nº 3
E. Audiovisual	Off	
Diégesis	No Diegética	
Lógica del f. musical	Interna	
Música-Emoción	Anempática (1)	
Tipo de Sincronía	Estética	
F. Estructuradora	Separar, Puntuar	
F. Interpretacional	A.P. (2), A.R. I.	

(1) El ostinato del acompañamiento y la tonalidad de La menor, nos transmite cierta tristeza y quietud, cuya relación no es proporcional al movimiento ni a la acción que se percibe en la escena.

(2) Es después de varias alabanzas por parte de los presos cuando comienza la música, por eso decimos que ésta tiene una función separadora de la escena.

Nos encontramos ahora con 8 minutos sin música en los que continúa la escena anterior mientras cada uno de los presos busca un lugar donde dejar su orinal mientras suspiran y alaban a Dios. Posteriormente se colocan en grupo, cuatro de los presos, solapados, y caminan al mismo paso, como si de uno solo se tratase, con un ritmo binario

(pasos-suspiros) a lo que contesta el quinto preso, Barragán, caminando solo (paso-suspiro).¹⁹¹

TEXTO sin música:

BARRAGAN: Ay, loado sea Dios.

PAISANO: ¿Aca está voacé? Pues, ¿por qué?

BARRAGAN: Seor, por esto.

PAISANO: Ríase voacé de eso.

BARRAGAN: ¿Ríame? ¡Voto a San Dios!

Fragmento con música nº4: *Condena*

10'50" -11'16"= 26''

Descripción de la escena

Es un fragmento con música bastante corto, de tan sólo 26''.

Los presos entran en una discusión y con sus bastones comienzan a luchar entre ellos. Es en ese instante en el que entra la música. Todo cesa cuando regresa el Alcaide y los manda parar, momento en el que termina la música, como si este elemento fuese parte de la lucha.

¹⁹¹ Esta escena parece un homenaje a Maguy Marín y su obra *MAY B*¹⁹¹, 1981 (en aquel caso con una sinfonía de Schubert como base musical).

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		LA CÁRCEL, Fragmento nº 4
Timbre		Violín, violonchelo
Dinámica		Estable, con un matiz <i>forte</i> (1)
Expresión		Legato
Ámbito Melódico		Estrecho. Predominio del grado conjunto en la melodía
Armonía		Tonal. Do menor
Textura		Homofónica
C. Estilísticas		Por ese ritmo a semicorcheas de notas repetitivas, parece música minimalista
Ritmo		Métrico
Compás		Cuaternario
Agógica		Andante, pulso= 76 (ritmo a semicorcheas)
Estructura		Solo escuchamos 6 compases (suponiendo que sea un compás cuaternario) que buscan la cadencia en la tónica.

(1) La música comienza con un crescendo rápido, coincidiendo con la pelea, y se corta con un pronunciado fade-out cuando entra el Alcaide poniendo orden en el patio.

RELACIÓN IMAGEN-MÚSICA		LA CÁRCEL, Fragmento nº 4
E. Audiovisual		Off
Diégesis		No Diegética
Lógica del f. musical		Interna
Música-Emoción		Anempática
Tipo de Sincronía		Estética
F. Estructuradora		Separar, Puntuar
F. Interpretacional		A.R.I.

Tras este breve fragmento con música, continua la escena sin música alguna. El alcaide aparece en escena y vacía el orinal en la cabeza de Coplilla, acción coincidente con el final de la música.

TEXTO sin música

ALCAIDE: ¿Qué ruido es éste?

ALCAIDE: Por vida del rey que he de pasar a alguno a la otra cárcel.

BARRAGAN: Cuando Voacé haga pasar a alguno a la cárcel de la hermandad, hay aquí hombres que no se les da ésta.

PAISANO: Cuando Voacé haga pasar a alguno a la otra cárcel, hay aquí hombres que no se les dará nada; y voto a Cristo que ha de soterrar a alguno algún puñal, que no se le saque del cuerpo otro que Dios.

ALCAIDE: Por vida de quien soy, que si yo puedo, no ha de haber en mi cárcel horro de ladrones.

BARRAGAN: Seor alcaide, que todos hurtamos, todos entendemos de la manufactura, extender la cerra y llevarse el dinero en la faltriquera, y decir:

TODOS : "No hay para qué".

ALCAIDE: ¿Qué es esto ? ¿Qué es esto ? ¿Ya tomáis vos las mañas del Paisano?

BARRAGAN: A lo mejor no dirá Voacé, seor alcaide, que no hay en la cárcel hombre más pacífico que yo y el señor Paisano .

ALCAIDE: Pues sois la principal causa de la pendencia, ¿y decís eso?

COPLILLA: Calle, calle seor alcaide, calle, que no sabe nada, aunque perdone: ésta no es pendencia, ésta no es pendencia , era un juguete y una manera de retozo; déme voacé, que esta fuera pendencia redomada, que entendiéndolo los dos cónsules que están aquí, no hubiera cirujano en Sevilla que no estuviera en la cárcel ocupado, devanando tripas y remendando asaduras.

ALCAIDE: ¡Vean aquí estos de la braveza y luego vienen a caer como los melones candongos!.

BARRAGAN: Advierta Voacé, Seor Alcaide, que yo y el seor Paisano llevamos cierta carga de aquesta pesadumbre; pero aclarole que, en la calle y en la libertad, cada uno volverá por su persona.

PAISANO: En saliendo del purgatorio de la cárcel al cielo de la calle, todo hombre avizor; porque cada uno volverá por su persona.

Fragmento con música nº 5: *Paso del tiempo y Copla de Cuatro*

15'15''-17'09'' = 1'54''

Descripción de la escena

Sucedan varios planos a la vez: mientras Barragán reza y Paisano duerme en un extremo del escenario, Solapo afeita la barba a Coplilla, observado por Cuatro en el otro extremo. Cuatro entona una melodía (muy desafinada e imprecisa) que nos recuerda al mundo árabe por su escala frigia, típica también del género flamenco. Además escuchamos una música grabada (nuevamente el tema *Paso del tiempo*), lo que da a la escena una textura sonora compleja.

TEXTO con música

ALCAIDE: ¡ Agora bien , yo quiero tener mi cárcel quieta!:

PAISANO: ¡Denme los pies!

PAISANO: Seor Alcaide, ¿Voacé no sabe que yo he compuesto sobre aquella letrilla que dice: "Cantando reniego..."?

COPLILLA: ¿Qué Voacé compuso?

SOLAPO ¿Cómo voacé?

PAISANO: Si, seor.

COPLILLA: Yo también.

PAISANO: ¿Y Voacé y todo? Pues escuche Voacé la mía.

ALCAIDE: Berriondos, engaitados, pendolistas, sanapotras, moharrachos!

PAISANO ¡Plegue al cielo, seor boquirrubio, acueste la desosada!

COPLILLA: En saliendo del purgatorio de la cárcel, cada uno volverá con su persona

BARRAGAN: Santa María, Santa María, Santa María madre de Dios. Dios salve a María, llena eres de gracia... [esta frase se repite varias veces]

El tema *Paso del tiempo*, que ya es la tercera vez que escuchamos, podría ser considerado un leitmotiv que aparece siempre que los presos están juntos, en el patio, realizando sus quehaceres, usado con fines de transición entre planos.

Al convivir dos temas musicales de cara al espectador (que no de cara a los personajes) realizamos el análisis conjunto, considerando en primer lugar la música grabada y en segundo lugar la música que se produce en escena.

LA CÁRCEL, Fragmento nº 5		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Violín, guitarra / Voz masculina
	Dinámica	Estable con un matiz <i>piano</i> / Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i>
	Expresión	Cantabile
	Ámbito Melódico	Amplio / Estrecho Predominio de intervalos disjuntos/ Predominio del grado conjunto en la melodía
	Armonía	Tonal. La menor / Modo frigio
	Textura	Melodía acompañada / Monódica
	C. Estilísticas	Influencia de la música popular española, del flamenco / Parece una entonación propia de la música árabe popular
	Ritmo	Cuaternario / Libre
	Agógica	Allegro, pulso = 168 / Larghetto
	Estructura	Frases cortas con pausas entre ellas.

LA CÁRCEL, Fragmento nº 5		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	Off / In
	Diégesis	No Diegética/ Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática/ Empática
	Tipo de Sincronía	Estética/ Unificación
	F. Estructuradora	Reunir, Puntuar / Separar(1)
	F. Interpretacional	A.R.I./ Contextualización (2)

(1) La música grabada comienza antes que la música en vivo. Como hemos dicho, se producen varios planos en escena de forma simultánea. Es la música grabada la encargada de reunir todos los planos en uno. Sin embargo, la música en vivo comienza después, produciendo una separación temporal en la escena. Además, cuando Barragán comienza a hablar de nuevo tras sus rezos aún continúa la música Off (aunque muy en segundo plano), así que la música colabora a reunir ambas escenas. A continuación exponemos el texto del que hablamos.

(2) La melodía que entona Coplilla posee unos giros melódicos que nos trasladan a la cultura de estos países. Es la música la encargada de este fin.

TEXTO con música

BARRAGAN: Digo yo que... ¿alguien tiene bueyes, para quitar esta pesadumbre?

SOLAPO: En mi rancho los hay.

COPLILLA: Véle aquí.

SOLAPO: ¡Qué a mano le tenéis ladrón!

ALCAIDE: Seor paisano, carta de la Periconá.

BARRAGAN: Santa María, Santa María, Santa María madre de Dios.

TEXTO sin música

PAISANO: Seor Barragan.

BARRAGAN: ¿Qué?

PAISANO : Acérquese Voacé a la chanfaina, que quiero que me interprete unos garabos de la Periconá.

BARRAGAN: Eso haré yo de muy buena gana.

Amado paisano mío: Una carta te escribo. Una y no más.

porque no se de letras y la tengo que pagar. Amado paisano mío,
que sepas que el Lorenzo ha dejado sin amparo y muchacha a la Luján.

Y después que supo la nueva,
nadie la ha visto pecar ...

Nadie la habrá visto pecar en público,
que de pena va de zaguán en zaguán;

Y que el Motufo se ha metido a Puto.

Que por lucir más que otro Se deja , el pobre , quemar....Lan quemao.

Lan quemao como a un chicharrón.

No hay otra cosa de nuevo y, si acaso quisieres algo
o se te ofreciera acá,

mándame, pues de bubosa yo no me puedo menear...

Está mala, sí, sí, está mala.

Tuya, la Periconá.

Post scritum. Murió la jardúa a destiempo sin poder esta terminar.

Que cerró el arcaduz de pronto y dejome sin cobrar.

Nota del escribiente que reclama su jornal.

No le ha pagao. Se ha muerto y no le ha pagao. ¡Qué puta ha sio hasta el final!

Paisano, ¿se acuerda usted del Motufo? Pues se ha metio a Puto, y lo han quemao.

PAISANO: Ya me olía yo algo raro. Po que no se fuera metío

BARRAGÁN: y luego la Periconá bien, bien. La Periconá muy bien. Bueno, aquí muy
bien y aquí, aquí se ha muerto. Cerró el arcaduz de pronto.

Fragmento con música nº 6: *Muerte de la Periconona*

20'54''-22'16'' = 1'20''

Descripción de la escena.

Paisano queda asombrado por la carta de la Periconona y justo cuando es consciente de que ésta ha muerto (en el momento que Barragán le repite la frase “cerró el arcaduz de pronto”), Paisano comienza a llorar y es ahí cuando comenzamos a escuchar una música No Diegética que aumenta el dramatismo de ésta. Por encima de la música hablan Paisano y Coplilla. Los demás acompañan con sus gemidos y lamentos.

TEXTO con música

PAISANO: ¡Ay, desdichado de mí! Por el chipirrichape se ha metío en la cofradía de lúes venéreo, la Periconona mía!

PAISANO: ¡Ay Periconona, Periconona mía! ¡Tendré yo vida sin ti como de muerto!

COPLILLA: Seor Paisano, basta de tanto gemir, tantos suspiros bastan; torne voacé las lágrimas corrientes en misas, oraciones y limosnas por el alma de la gran Periconona, que Dios haya.

LA CÁRCEL, Fragmento nº 6		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Violín, guitarra española
	Dinámica	Inestable, crescendo de <i>piano</i> a <i>forte</i> (1)
	Expresión	Legato
	Ámbito Melódico	Medio, la cabeza del tema es por grado conjunto pero la segunda parte realiza intervalos amplios
	Armonía	Tonal, La menor
	Textura	Melodía acompañada
	C. Estilísticas	Tímbicamente parece música con influencia del flamenco (2)
	Ritmo	Métrico
	Compás	Binario, subdivisión ternaria
	Agógica	Adagio, pulso= 72
Estructura	Escuchamos una introducción de la guitarra, a continuación introduce el tema con el violín II, seguidamente el tema con el violín I y después superpone ambos temas siempre acompañados de la guitarra.	

(1) Al ir sumando instrumentos a la interpretación la sensación dinámica es cada vez más densa, y eso ayuda a aumentar el dramatismo de la escena.

(2) El tema y el material temático es muy parecido al utilizado ya en varias ocasiones como *entrada*, *Paso del tiempo*. Esta vez es algo diferente, pero la misma tímbrica y tonalidad nos permite el reconocimiento del material temático de la música.

Muerte de la Pericona

I. Almendral

Adagio ♩ = 72

Violín

Violín

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Transcripción de un fragmento de la parte melódica *Muerte de la Pericona* (falta la línea del acompañamiento de la guitarra).

LA CÁRCEL, Fragmento nº 6		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Estética
	F. Estructuradora	Separar, Puntuar (1)
	F. Interpretacional	A.R.I./ A.P.(2), Leitmotiv

(1) El diálogo de Paisano con los demás continúa cuando la música termina. Es por ello que la música produce una separación en la escena.

(2) Gracias a la música, la escena es mucho más dramática

Fragmento con música nº 7: *Sello Velador*

22'56"-27'43" = 4'47"

Descripción de la escena

A pesar de la mala noticia de la Pericono, estos presos se recuperan rápido de sus pesares y deciden arrimarse a la mesa y echar una partida de cartas incluyendo un juego rítmico que será como una firma de Velador. A falta de dinero se juegan sus ropas.

TEXTO con ritmos

PAISANO: Seor Coplilla, Voacé ha garlado como un tólogo, como un tólogo, ha garlado como un tólogo. Deje voacé que barahe, que quiero quitar estos encuentros.

TODOS: Vamos allá.

PAISANO: Don Alcaide, arrímese Voacé a la chanfaina que vamos a echar una partida.

A tres granos la partía. El que no tenga, prenda.

COPLILLA: Yo no tengo granos. He aquí mi prenda.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		LA CÁRCEL, Fragmento nº 7
Timbre	Voces habladas y percusión corporal (1)	
Dinámica	Inestable	
Expresión	Marcato y rítmico	
Textura	Contrapuntística	
C. Estilísticas	Palo flamenco, ritmo de bulerías	
Ritmo	Métrico	
Compás	Cuaternario (subdivisión ternaria)	
Agógica	Andante, pulso= 84	
Estructura	Sobre una base rítmica, repetitiva cada compás, se van sumando diferentes voces.	

(1) Escuchamos sonidos producidos por el golpear del bastón y las palmas sobre el pecho descubierto, sonidos al barajar las cartas, golpes con los dedos en la mesa y las propias voces. Consiguen con todo este contrapunto un ritmo de bulerías que nos demuestra la gran capacidad rítmica y musical de los actores.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		LA CÁRCEL, Fragmento nº 7
E. Audiovisual	In	
Diégesis	Diegética	
Lógica del f. musical	Interna	
Música-Emoción	Empática	
Tipo de Sincronía	Unificación	
F. Estructuradora	Reunir (1)	
F. Interpretacional	Contextualización (2)	

(1) Decimos que el fragmento rítmico reúne a la imagen puesto que durante la partida de cartas se produce una discusión, y gracias a que el ritmo continúa, no se produce un corte en el juego, en la cadena audiovisual.

(2) El ritmo propio del flamenco contextualiza el fragmento en una cultura determinada.

TEXTO sin música

COPLILLA: Voto a Dios. No quiero mas pesadumbres, ni ocasiones de juramentos y blasfemias.

SOLAPO: Seor Coplilla, Voacé tiene obligación de jugar hasta ganarme las prendas que me quedan; y, si no, dígalo el seor Paisano, que es de los tahúres de la prima.

PAISANO: Seor Coplilla, ¿Voacé jugó?

COPLILLA Seor, sí.

PAISANO: ¿Ganóse?

COLILLA: Sí, seor.

PAISANO: Pues dé la sentencia el seor Barragán, que es hombre que a todos los hombres del mundo les puede meter la baraha en la boca.

Tiene Voacé la obligación de jugar hasta quedarse en carnes como Adán.

SOLAPO: ¿Como Adán? A ver, estas prendas me quedan. Y, en perdiéndola, me voy pa mi rancho, y me cubro la delantera con una hoja de higuera.

De nuevo se sientan a la mesa a jugar y recuperan el juego rítmico.

TEXTO con música

PAISANO: Vayase Voacé y deje que barahe, que quiero guitar estos encuentros.

TEXTO sin música

SOLAPO: ¡Ah, sotas putas! A la despedida. Con estas flores, en pocos días se quedan estos astilleros con todo el goduño de la trena.

COPLILLA: ¡Cuerpo de Dios contense Voacé con lo bueno y no quiera llevarse los clavos del bufete!

Fragmento con música nº 8: *Paso del tiempo*

28'33"-29'50" = 1'17"

Descripción de la escena

El juego no ha conseguido hacer olvidar a Paisano la muerte de Periconá. De nuevo, a modo de leitmotiv, volvemos a escuchar el mismo tema que en el fragmento 1, 2 y 6, relacionado esta vez con la muerte de la Periconá. Mientras Paisano llora su pena aparecen en escena, también llorando, Beltrana y Mostrenca.

TEXTO con música

SOLAPO: Matasiete , tomajón, oncerero.

COPLILLA : Blanco, palomo.

PAISANO: ¡Ay, Periconna mía! Tu fin llegose; yo quedé, tu te has partido. Cuantas veces me dijo la pobreta entre gritos y plegarias, sudando y trasudando: ¡Plega al cielo Paisano mío, que en descuento de mis pecados vaya, lo que aquí yo paso por ti, dulce bien mío!

MOSTRENCA: Paisano.

BELTRANA: Que Dios la guarde en su gloria. Quiera el cielo mudar su oscuridad en luz clarísima.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		LA CÁRCEL, Fragmento nº 8
E. Audiovisual	Off	
Diégesis	No Diegética	
Lógica del f. musical	Interna	
Música-Emoción	Empática	
Tipo de Sincronía	Estética	
F. Estructuradora	Reunir, Puntuar (1)	
F. Interpretacional	A.R.I., A.P. , leitmotiv	

(1) La música finaliza una vez que las dos prostitutas se han incorporado a la escena y han comenzado a hablar.

TEXTO sin música

MOSTRENCA: Desollado le vieses ya mis lumbres de aquese pellejo lóbrego.

BELTRANA: ¡Jesús, qué fantasma!

MOSTRENCA ¡Quítenmelo de delante que no lo vea!

PAISANO: Fuera yo un Polifemo, un antropófago, un troglodita, un bárbaro Zoilo, un caimán , un comevivos, si de otra suerte yo me adornara en tiempo de tamaña desgracia.

[Llantos]

BARRAGAN: Yo soy del parecer que el Paisano debiera poner fin a su continuo llanto y vulva a sus olvidadas alegrías y tomara prendas que la tuyas quite.

COPLILLA: Seor Paisano, deje la modorra y tómelas entre las dos descosidas aquí presentes.

En este momento podríamos considerar el final de esta escena, aunque sigan los mismos personajes en escena.

Fragmento con música nº 9: *Canción del Polligallo: Beltrana y Mostrenca*

34'10"-36'18" = 2'08"

La escena comienza algo antes que la música y no la escuchamos todo el tiempo.

Descripción de la escena

Las dos mujeres intentan venderse por sus cualidades, incluso lo demuestran cantando. Los presos se sientan juntos a un lado del patio para valorar la presentación de las dos mujeres. La música no sólo es el centro de atención, sino que sus dotes musicales serán la condición para que Paisano seleccione a una de ellas.

TEXTO sin música

PAISANO: Vengan ellas y hagamos de los años flux. Mostrenca.

MOSTRENCA: Pequeña soy, Paisano pero tengo la voluntad para servirte, no tengo cuyo, pero tengo ochenta cobas.

BELTRANA: Yo ciento, y soy dispuesta y nada lerda

PAISANO: Pues si tan dispuestas están vuestras mercedes a entregarme vuestras cobas, glósenme aquestas coplas. Pues ya que está libre el polligallo, gástese mi rancho todo. Gástese lo que he ganado, pues a tan buen gusto acomodo.

TEXTO cantado

MOSTRENCA Y BELTRANA:

Pues que ya está libre mi polligallo,
gástese mi saya y lo que he ganado.

TEXTO cantado

MOSTRENCA

Pues que ya esta libre mi polligallo,
gástese mi saya y lo que he ganado.
gástense en mi presencia dos jamones y una pipa
y beba pues participa de este bien tan soberano.

TEXTO cantado

BELTRANA

Gástese mi rancho todo,

aunque me quede sin murceo,
pues mi navío y rondacho a tan buen gusto acomodo.

TEXTO cantado

TODOS
Pues que ya esta libre mi polligallo,
gástese mi saya y lo que he ganado.

LA CÁRCEL, Fragmento nº 9		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Voces
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i> (1)
	Expresión	Cantabile
	Ámbito Melódico	Estrecho, grado conjunto y disjunto
	Armonía	Tonal, La Mayor
	Textura	Monódica
	C. Estilísticas	Canción popular (2)
	Ritmo	Métrico
	Compás	Binario
	Agógica	Andante, pulso= 76
Estructura	Repetición de una frase con diferentes versos	

- (1) Cuantas más voces hay, más aumenta la dinámica pero de forma natural, por la suma de las voces.
- (2) El texto cantado forma parte del texto dramático.

Canción de Beltrana y Mostrenca

I. Almendral

Andante ♩ = 76

Pues que yaes-tá li-bre mi po - lli-ga-llo, gás te-se mi sa-yay lo quehe ga-na-do.

Transcripción de la melodía con primer verso de *Canción de Beltrana y Mostrenca*. Cuando repiten la estrofa todos juntos, hacen una segunda voz para la cadencia final.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	LA CÁRCEL, Fragmento nº 9	
	E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación (1) –Estética
	F. Estructuradora	Separar (2) -Puntuar
	F. Interpretacional	A.R.I.

(1) Los que interpretan la canción producen una sincronía unificada. Sin embargo, se produce una Sincronía Estética con respecto a los personajes que escuchan la interpretación musical.

(2) Creemos que las diferentes intervenciones de la música y las pausas entre éstas producen una separación de la escena, un suspense.

TEXTO sin música

MOSTRENCA: Más tengo yo, y no soy mema.

BELTRANA: ¡Oh, mi Jesús! ¿Qué esto? Contra mí la Mostrenca ¿En tela quieres competir conmigo?

MOSTRENCA: Doña María de Bobales, monda-níspola, que no la estimo en un feluz morisco. Han visto el ángel tonto almidonado como quiere empinarse .

BETRANA: Al menos no sufro carga que me ajuste.

COPLILLA: Adviertan que defiendo a la Mostrenca.

SOLAPO: Consideren que la Beltrana está bajo las alas de mi amparo.

BELTRANA: No es menester que nadie me defienda; tomaré yo la venganza con mis manos pecadoras en la cara esa de membrillo cuaternario.

MOSTRENCA: Deja, deja que coja yo esa cara de masa mal sobada.

ALCAIDE: ¡Eh, eh! Salga la chillona rabiandonga y bravee con el toroso.

Fragmento con música nº 10: *Copla árabe*

38'40''-39'30''= 50''// 41'40''- 42'05''= 25''

(Son varios los fragmentos con música dentro de la misma escena)

Descripción de la escena

Se produce una lucha entre todos, que se rompe gracias a que Cuatro de nuevo se lanza a cantar alguna melodía que nos traslada a sus orígenes. Los presos y el Alcaide le

escuchan y aclaman con “oles”. Las dos mujeres se marchan. Esta interpretación se corta de forma súbita cuando Alcaide anuncia la condena de Paisano. Aun así, se ríen de la situación pensando que es una broma y continúan nuevamente con la música. La canción tiene un texto que no es propio del guión, pero la calidad de la grabación y la superposición de voces habladas no nos permite la transcripción del mismo.

TEXTO con música:

ALCAIDE: Paisano, aquí os vengo a notificar una sentencia; pésame que es de Muerte.

PAISANO: Trasega el azumbre Coplilla.

ALCAIDE: ¿Oye lo que le digo, hermano?

PAISANO: Aguarde Voacé, que más me va en esto que en es otro.

ALCAIDE: ¡Y si bien lo supiese! Señores, vuestas mercedes sean testigos como el juez que entiende de su causa lo condena a muerte.

PAISANO: Aguarde Voacé, que más me va en esto que en esto otro.

ALCAIDE: ¡Y si bien lo supiéseis! Señores, vuestas mercedes sean testigos como el juez que entiende de su causa lo condena a muerte.

TEXTO sin música

PAISANO: ¿A quién? ¿A mí?

ALCAIDE : ¡No, sino a mí! Oíd hermano lo que os vengo a notificar.

Cuatro continúa cantando y de nuevo se para.

TEXTO sin música

PAISANO: (interrupción de la copla) Veamos esta barahúnda. Silencio, a ver qué buenas nos viene a notificar Don Luciano García Lorenzo.

ALCAIDE: "Fallo que por la culpa contra Paisano resulta le debo condenar y condeno a que de la cárcel do está, sea sacado públicamente en un asno de alabarda, y un pregonero delante que manifieste su delito; y sea llevado por las calles acostumbradas, y de allí sea llevado a la plaza, donde estará una horca hecha; y de ella será colgado del pescuezo, donde naturalmente muera. Y nadie sea osado a quitarle sin mi licencia. Y mando so pena de vida, etc."

BARRAGAN: ¿Quién dio esa sentencia?

ALCAIDE : El juez que entiende de vuestra causa.

PAISANO: Puédelo hacer, que es mi juez. Mas dígame voacé, dígame voacé al juez que sea tan honrado que nos veamos en el campo solos, el con su fallo y yo con una espada de siete palmos. Veremos quién mata.

COPLILLA: Estos juecicos en teniendo a un hombre embanastado como a un besugo, luego le fallan; "Fallo que debo condenar, y condeno, que de la cárcel do está sea sacado en un asno de albarda y que, públicamente por las calles acostumbradas, y que todo lo diga". ¡Válgame el diablo, sentencia de pepitoria! ¿No basta decir “condeno a este hombre y lo mato” y ahorrar tanta guarnición?

Tras este texto, vuelve de nuevo la copla hasta que es Barragán quién interrumpe.

LA CÁRCEL, Fragmento nº 10		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Voz masculina
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i>
	Expresión	Cantabile
	Ámbito Melódico	Estrecho
	Armonía	Modo frigio
	Textura	Monódica
	C. Estilísticas	Palo flamenco (1)
	Ritmo	Métrico
	Compás	Compás de seguiriya
	Agógica	Andante, pulso= 80
	Estructura	Frases de 2-3 compases que coinciden con el verso. Dos melodías, una para la estrofa y otra para el estribillo.

(1) El texto de la copla no forma parte del texto dramático.

LA CÁRCEL, Fragmento nº 10		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación (2) – Estética
	F. Estructuradora	Separar(1), Puntuar
	F. Interpretacional	A.R.I., Contextualización

(1) Las diferentes intervenciones de la música y las pausas entre éstas producen una rupturas dentro de la escena.

(2) Se produce una unificación por parte de Coplilla y una sincronía estética con respecto a los personajes que escuchan la interpretación musical o conversan sin hacer mucho caso a las palabras de sentencia que declama el Alcaide.

Fragmento con música nº11: Copla de los presos

42'05'' (música desde 44'12'') - 45'19'' = 1'07'' // 45'36'' - 46'40'' = 1'04''

Descripción de la escena

Esta vez los presos escuchan con atención el fallo que trae el Alcaide tras lo cual, Coplilla aconseja a Paisano apelar la sentencia. Como en otras ocasiones, incluso este asunto tan serio, se lo toman con alegría y lo demuestran recitando unos versos acompañándolos con palmas.

TEXTO sin música

BARRAGAN: Señor Paisano, llámele Voacé, y dígame que apela.

PAISANO : A él digo. ¡Ah, seor Alcaide, seor Alcaide, aguarde Voacé, seor Alcaide!
¡Aguarde, aguarde Voacé!

ALCAIDE : ¿Qué queréis hermano?

PAISANO: Seor Alcaide, pero ¿cómo se va usted tan de repente cuando queda aquí un hombre cargado hasta las entrañas? .Ponga ahí Voacé que apelo treinta veces.

ALCAIDE: ¿Y para quién diremos que apeláis?

PAISANO: ¿Cómo que para quién? Yo apelo para Dios; que si yo apelare para esos señores padres de la audiencia, remediadores de los fallos, pienso que no tendrá ningún remedio.

ALCAIDE: Hermano, esto va muy de Rota. El escribano me ha pedido que lo suba a la...

PAISANO: Seor Alcaide, ¿no recuerda que le dije que compuse sobre aquella letrilla que decía: "cantando reniego..."? [revuelo]

PAISANO: Seor Alcaide, escuche Voacé la mía.

¡Alta mar esquiva, de ti doy querella;

siete años anduve por fuerza en galeras,

Y ágora en prisión, que es la mayor pena!

La mayor que siento son celos de aquella Periconna la Brava,
que fue la primera que me hinchó este gusto y la faltriquera.

En este momento Mostrenca, Beltrana y el resto de los presos comienzan a marcar un ritmo de tanguillo con los bastones y palmas.

TEXTO cantado

PAISANO

Y el padre ordinario la entrega y empeña,
que de su trabajo le pague la pena;
y algunos que cantan, "cantando reniegan".

COPLILLA: ¡Muy bueno, buen Víctor! Agora va la mía.

Peor es la mía,
porque es otra queja que dieron de mí presos de la trena,
diciendo que estafo,
y quito las prendas
y estoy sentenciado a diez de galeras.

Visto esta mi pleito
por esas audiencias del fiscal padraastro.

Mi Dios me defienda de los soplavivos
y la corchetea, los cienazotes,
verdugo y su penca;
y algunos que cantan

TODOS: Cantando reniegan

BARRAGAN: [sin música] Agora, pues, vaya la mía; bueno, mía, mía no es. De un
compañero que está en el Hospital de la Caridad. Venga, vamos al lío.

[de nuevo percusión]

Peor es la mía,
que es otra sentencia,
que tienen conmigo,
presos de la trena.

Cuchillos de cachas,
sartén y cazuelas,
taladros, barrenas,
y el ojo avizor,
todo hombre tenga;
porque si acometen tengamos decencia

y mis camaradas
hagan resistencia.
Suenen los valientes
de la cárcel fuera.
Y algunos que cantan,
cantando reniegan.
TODOS: Cantando reniegan

LA CÁRCEL, Fragmento nº 11		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Voces habladas y palmas
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>forte</i>
	Expresión	Rítmico y marcato
	Ámbito Melódico	voz hablada
	Textura	Monódica (acompañado de palmas)
	C. Estilísticas	Palo flamenco, tanguillo
	Ritmo	Métrico
	Compás	Binario/ternario (2/4+ 6/8) (1)
	Agógica	Andante, pulso=82
	Estructura	Coplas de varios versos

(1) El palo denominado tanguillo es el resultante de la combinación de un compás binario de subdivisión binaria (2/4) y otro de subdivisión ternaria (6/8), aunque también se acepta como compás ternario (3/4)

LA CÁRCEL, Fragmento nº 11		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación
	F. Estructuradora	Separar (1)
	F. Interpretacional	A. P., Contextualización

(1) Puesto que hay fragmentos sin música intercalados entre las coplas, consideramos que la música es la responsable de ese efecto de separación en la escena.

Fragmento con música nº12: *Sentencia* (mismo tema que *Entrada*)

46'40'' (la música comienza en 47'05'') - 50'50'' = 3'45''

Descripción de la escena

La sentencia no tiene vuelta atrás, todos son conscientes de ello y lloran sus penas. La música comienza en un momento lleno de dramatismo, cuando Paisano dice que, ya que va a ser sentenciado, su única petición es que no le pongan el hábito apolillado del ahorcado anterior. La música de violín que acompaña este texto intensifica el sentimiento trágico. Es el mismo tema que llamamos *Entrada*, usado en el fragmento nº 1. Se acabaron las coplas y las ganas de jolgorio. En los momentos en que contesta el Alcaide la música se interrumpe continuando con la intervención de Paisano.

TEXTO sin música

ALCAIDE: Hermano, esto va muy de Rota; el escribano me ha pedido que os suba a la enfermería y que os ponga el hábito de la caridad, así que arreando.

PAISANO: Seor Alcaide. ¿Y no se puede hacer otra cosa?

ALCAIDE: No, hermano; llamad a vuestro procurador, y decid que apeláis, por si esos señores os quisieran escuchar.

TEXTO con música

PAISANO: Seor Alcaide ¿Voacé me hará la mercé de que no se me ponga el hábito de la caridad que sacó el ahorcao del otro día? Que está ya muy viejo y apolillao. Y no me lo he de poner yo por na del mundo. Porque ya que haya de salir, pues prefiero salir como un hombre honrao y no hecho un pícaro. ¡Que ante me queo aquí en la cárcel!

ALCAIDE: Yo os daré gusto en eso. Ahora arreando.

PAISANO: Y Voacédes, ¿me harán la merced de decirme las letanías y acompañarme en el jolgorio y procesión que suelen hacerse a los presos honrados en vísperas de la negra? Reyes míos, no quiero lloros, ni lágrimas, ni barajustas. Que me voy a poner a bien con el servidor.

MOSTRENCA Y BELTRANA: Paisano, ¡ay, que eres el más guapo, hijo!

SOLAPO: Por Dios, seor Barragán, que si el Paisano muere, que no queda hombre en el mundo que sepa dar un antuvión en la noche. ¿Digo algo, seor mío? ¿Digo algo?

BARRAGAN: A lo menos, ni diré Voacé Por cierto, seor Solapo, que si el Paisano muere, que pierde Barragán el mayor amigo del mundo; porque era grande archivo y cubil de flores para los pobretos. Oiga voacé, oiga voacé lo que se perderá si muere: la crónica de los jayanes, murcios, madrugones, calabazas, águilas, aguiluchos, levas, chanzas, descuernos, clareos, guzpátaros, y traineles; y al fin, para mayor desconsuelo que nos aumenta el dolor, faltará un definidor, al trato airado y al duelo.

Todos se van de la escena repitiendo la siguiente frase. “No queda hombre honrado en todo el mundo en faltando el Paisano”

TEXTO sin música

BELTRANA: Déjeme hermana, con este ladrón de Alcaide, que yo le arañe toda la cara.

MOSTRENCA: Tente, hermana, mal haya yo; y vamos a lo que importa.

BELTRANA: ¡Ay, hermana!, que yo me tengo la culpa, que me he dejado engañar por ese ladrón de Alcaide; pues me decía que había de meter un escrito, y ágora lo mete, ágora lo saca, y está el paisano condenado a muerte. Déjeme que yo le haga rajás entre estas manos.

ALCAIDE: Déjate, mujer de los diablos, que te he de partir la cabeza.

BELTRANA: ¡Ay, hermana,! ¿,Qué es esto? ¡Jesús, que me muero!

MOSTRENCA: Téngala , seor Alcaide. ¿No ve que se ha desmayado?

ALCAIDE: ¿No basta tener el pleito a cuestras, sino servir de rodrigón, contra Dios?

[Sale Paisano, vestido con el hábito. De su cuello cuelga una gran cruz].

BELTRANA: ¡Ay, sentenciado de mis ojos! ¿,Qué es esto?

MOSTRENCA: ¡Ay, sentenciado de mi ánima y de mi vida!

PAISANO: ¿Quien me ha traído aquí estas ayudas de costa de mal morir? ¿Quién me ha traído aquí estos teatinos infernales?

BELTRANA: ¡Ay, que se acaba ya mi regocijo!

MOSTRENCA: ¡Ay, que no tendremos ya quien nos consuele ya en nuestras borrascas y naufragios!

PAISANO: Ay, guarras, no me ladréis en la oreja. Mostrenca. No me digas nada. El alma te encargo, pues el cuerpo ya te ha servido en muchas ocasiones. Una de tus amigas, y no lo hagas tú por el escándalo que pueda haber, cuando estuviere ahorcado, me limpiará el

rostro, por que no quede feo como otros pobretos. Y me traerá un cuello almidonado y más de la marca, y abierto con bolo y puntas y todo negocio.

BELTRANA: Aun hasta en la muerte fue limpio mi amor. Yo apostaré que no ha habido mejor ahorcado en el mundo.

MOSTRENCA: ¡Oh, qué de envidiosos ha de haber!

PAISANO: Seora Beltrana, voacé será testigo o testiga, lo que mejor le pareciere, de cómo a esta mujer la hago heredera de todos mis bienes, muebles y raíces de mi calabozo. Item, de cuatro o cinco platos, dos o tres escudillas, taladro, barreno, un candelero de barro, una sartén y un asador. Item, una manta, un jergón, un orinal y pulidor. Y quien te lo quitare, hija, la mía maldición le caiga.

MOSTRENCA: Muy bueno ha andado el seor Paisano.

PAISANO: Beltrana, antes de que de este mundo parta, quiérote dejar acomodada. Barragán es mi amigo, a me ha pedido que te hable; es hombre que pelea y peleará, y te defenderá. En rindiendo yo el alma, le entregarás tu el cuerpo.

BELTRANA: Paisano de mi vida, eso hiciera yo de muy buena gana por mandármelo pero tengo dada la palabra a otro.

PAISANO: ¡Pues badana, puta! ¿Aún no he salido de este mundo y das la palabra a otro? No te lograrás. ¿Tú no ves que ese matrimonio tuyo es clandestino?

PAISANO: Señor Alcaide, ahora vamos a hacer el ensayo de mi muerte pero, ¿qué pasaría si este juez me quisiere a mí ahorcar mañana, tan de repente, sin haber escuchao mi apelación?

ALCAIDE: Pues, seor Paisano , déjese ahorcar, que aquí quedo yo.

PAISANO: ¡Mala puñalá le den! Que ni con cien carros de pita tengan pa darle un punto.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		LA CÁRCEL, Fragmento nº 12
Timbre		Violín, guitarra
Dinámica		Estable con un matiz <i>pianissimo</i>
Expresión		Legato, cantabile
Ámbito Melódico		Amplio, melodía por grado disjunto
Armonía		Tonal, La menor
Textura		Melodía acompañada
C. Estilísticas		Influencia de la música popular, del flamenco
Ritmo		libre (1)
Compás		—
Agógica		Adagio, pulso=60
Estructura		Libre (2)

(1) Consideramos métrico el fragmento pero la interpretación es muy pausada.

(2) Estructura libre en la que dialogan el violín y la guitarra.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		LA CÁRCEL, Fragmento nº 12
E. Audiovisual		Off
Diégesis		No diegética
Lógica del f. musical		Interna
Música-Emoción		Empática
Tipo de Sincronía		Estética
F. Estructuradora		Reunir, Puntuar
F. Interpretacional		A. P. , A.R.I.

Fragmento con música nº13: *Procesión, coro I*

56'45'' - 58'19'' = 1'34''

Descripción de la escena

Mientras Alcaide y Paisano discuten sobre la posible apelación el resto de compañeros, se comienza a escuchar un coro con estilo contrapuntístico. Poco después entran a escena el resto de los personajes representando una procesión (incluso llevan la imagen de una virgen). Esta interpretación nos muestra el alto nivel musical de los actores. La música se cortará de forma súbita con las palabras de Paisano.

TEXTO con música

ALCAIDE: Paisano, eso me parece que es lo que importa, vuestros amigos son, que os vienen a decir las letanías.

LA CÁRCEL, Fragmento nº 13		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Voces
	Dinámica	Estable con un matiz <i>mezzoforte</i>
	Expresión	Legato, cantabile
	Ámbito Melódico	Estrecho
	Armonía	Tonal, La menor
	Textura	Contrapuntística
	C. Estilísticas	Influencia de la música coral polifónica y de las marchas procesionales
	Ritmo	Métrico
	Compás	Binario
	Agógica	Adagio, pulso=60
	Estructura	Series de 4 compases con una cada vez mayor densidad de notas y voces. a-a'-a''-a'''

LA CÁRCEL, Fragmento nº 13		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	Fuera de Campo-In
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación (1)-Estética
	F. Estructuradora	Reunir
	F. Interpretacional	A. P., contextualización

(1) La unificación se produce entre aquellos personajes que realizan la procesión, mientras que percibimos una sincronía estética respecto al plano en el que están el Alcaide y Paisano observando la marcha.

TEXTO sin música

PAISANO: Venme aquí cercado de grajos gallegos.
 COPLILLA: Que hable el seor Barragán, que es el más honrado y antiguo en la cofradía de la Cárcel.
 BARRAGAN: Yo no haré. Hable el seor Solapo.

SOLAPO: Así me vea en la calle con libertad, que no diga palabra. Hable el seor Cuatro.

CUATRO: El cuatro no lo hará. Hable el seor Coplilla

COPLILLA: Coplilla no lo hará, que hable el infierno.

[Comienza a hablar Cuatro en, supuestamente árabe]

BARRAGÁN: Mira, éste que no hable, que no se le entiende nada.

PAISANO: No es este tiempo de rumbos ni alborotos. Hable el más cercano opositor a esta cátedra de la muerte, y guárdense sus preeminencias.

BARRAGAN: Por no perder la costumbre antigua que se tiene con los presos honrados el día antes de su muerte, digo así: mal haya el diablo, que dos sentencias tengo de muerte. ¿Por qué no vino la otra, para acompañar a voacé?

PAISANO: ¡Mal haya el diablo ese! Porque nos fuéramos ido los dos de venta en venta, echando una y otra; que fuera sido para mí de gran contento ir acompañado .

SOLAPO: ¿Y el corchete que prendió a voacé? Si yo salgo... no digo nada.

PAISANO: Voacé me hará la meced de soterralle un puñal en las entrañas, y con esto iré yo muy contento pa la otra vida.

SOLAPO: Voacé déjelos que... no diga nada.

SOLAPO: Y al verdugo que apretó tanto las cuerdas a Voacé, que le hizo decir lo que no había hecho, si yo salgo...No digo nada.

PAISANO: A ese me hará la merced de vendimiarle la vida con otro verdugo

COPLILLA: Eso hare yo de muy buena gana, Paisano

PAISANO: Y a los testigos ventosos, me hará la merced voacé de cortarles al uno las orejas y al otro las narices y a lo demás rajarles las caras con una daga; y con esto iré contento para la otra vida.

SOLAPO: ¿Y al secretario? Como que no digo na

BARRAGAN: Voacé tenga la muerte como ha tenido la vida, pues ninguno se la hiciera que no se la pagase.

PAISANO: Voacédes son testigos de lo que yo he peleao en esta vida y muerte que tengo a mi cargo, sin contar ni mancos ni perniquebraos que esos no han tenío número.

BELTRANA: Ay Paisano, más preciaría verle con una sogá en el pescuezo que con una cadena de oro de cuatro vueltas.

PAISANO: Ahí ha estao buena la Beltrana, que es mujer de gran ser, amiga del esparto; acostábala yo todas las noches con sogá de esparto, y así tiene metido el esparto en las entrañas.

Fragmento con música nº14: *Procesión, Coro II*

62'08'' - 62'50'' = 42''

Descripción de la escena

De nuevo los compañeros de Paisano, y con éste al frente, representan una procesión. Al igual que en la ocasión anterior, la música también se corta de forma repentina con la intervención en este caso de Coplilla.

TEXTO sin música

COPLILLA: Y si al bajar lloraren las personas, no vuelva el rostro ni sea predicador en el sitio de esta desgracia, que es hijo de vecino de Sevilla, y no ha de mostrar punto de cobardía.

PAISANO: "Madres las que tenéis hijos, mirad como los adoctrináis y enseñáis, que todo es borrachería y barahunda.

No plasmamos el análisis de la música puesto que los valores son iguales que los obtenidos en el fragmento 13.

LA CÁRCEL, Fragmento nº 14		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación
	F. Estructuradora	Separar
	F. Interpretacional	A. P., Contextualización (C)

Fragmento con música nº15: *Condena*

63'27'' - 64'52'' = 1'25''

Descripción de la escena

Mostrenca, Beltrana y los presos rezan un *Ave María* por Paisano. Comenzamos a escuchar una música No Diegética que convive al mismo nivel que las plegarias. Paisano, apenado, ya preparado con los hábitos para su partida, prende la soga con respeto. Una vez que la música se extingue de forma suave, Paisano comienza a expresar su despedida.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		LA CÁRCEL, Fragmento nº 15
Timbre	Violín, violonchelo	
Dinámica	Estable con un matiz <i>mezzoforte</i>	
Expresión	Legato, cantabile	
Ámbito Melódico	Medio	
Armonía	Tonal, Sol menor	
Textura	Melodía acompañada	
C. Estilísticas	Suena a música minimalista	
Ritmo	Métrico	
Compás	Cuaternario (1)	
Agógica	Adagio, pulso parte=68	
Estructura	Frase no cadencial que dura tanto como la secuencia que escuchamos. Base rítmica ostinato	

(1) Aunque clasificamos el fragmento como compás cuaternario con un ritmo métrico, da la sensación de que estuviéramos escuchando dos pistas grabadas diferentes pues no están sincronizadas entre ellas. En una base más grave oímos el ritmo del latido de un corazón tocado por el violonchelo, que además sirve de base armónica. Por otro lado oímos al violín realizando una melodía con notas largas pero da la impresión, como decimos, de que, o bien han sido grabadas en pistas diferentes, o quieren dar esa sensación de independencia, o de no poder hacer nada contra esa vida que se nos va.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		LA CÁRCEL, Fragmento nº 15
E. Audiovisual	Off	
Diégesis	No Diegética	
Lógica del f. musical	interna	
Música-Emoción	Anempática	
Tipo de Sincronía	Estética	
F. Estructuradora	Separar	
F. Interpretacional	A.P., A,R.I.	

TEXTO sin música

PAISANO: Y ese hombre que yo mate, pos no era un hombre de cuenta. Era un pobrete boquirrubio que pensó que era yo algún larúo. Me fuera llevao en seguía. ¿Sabe voacé que suelo hacer yo con la legal?. Así que desvío y doy. Y ahí van doblete que se me viene a la boca del león siendo cordero.

BARRAGAN: Seor Paisano, no haga de la cruz daga, que es indecencia.

PAISANO: No había mirado en tanto.

ALCAIDE: Albricias, Paisano, que ya os oyen esos señores. ¡Sois libre!

BELTRANA: ¡Eres libre!

PAISANO: ¿Ya me oyen? Pues no son cuerdos.

BELTRANA: Paisano, parece que no te has alegrado con la nueva tan buena.

COPLILLA Hay causa para ello.

BELTRANA: ¿Qué puede ser, hígado de perro?

PAISANO: Has de saber que me huelgo por ti, que quedabas huérfana y sola, pero pésame por estos señores que tenían ya hecho ya el gasto de cera y lutos. Yo no se ya con qué ganas tengo de andar por la cárcel. Seor Alcaide, tome voacé esta cruz y póngala en el altar para otra ocasión que se le ofrezca. Voacés se regocijen y alegren y ¡gástense toda mi hacienda!

Fragmento con música nº 16: *Celebración*

66' 50'' - 67' 50'' = 1' // 67' 50'' - 68' 37'' = 47''

Descripción de la escena

La obra acaba con un final sorpresivo. Han perdonado a Paisano su condena. Todos juntos celebran la noticia entonando un tanguillo mientras Beltrana y Mostrenca bailan. Un minuto después esta música se funde con una música Diegética Off, (Falsa Diégesis) que los personajes reciben con bailes.

Analizaremos las dos músicas en tablas diferentes en el orden en el que se producen en la representación (16a y 16b). Es un tema nuevo usado simplemente para concluir la obra teatral, en una tonalidad (Mi b menor¹⁹²), tonalidad que tampoco había sido usada previamente.

Con este segundo tema y 70 minutos de representación acaba la obra en un ambiente alegre y festivo, marchándose todos los presentes del escenario.

TEXTO cantado

PAISANO

La Beltrana comience
con su brío a rastrear,
pues ella fue la primera
que nos lo supo enseñar.
Barragán la acompañe

¹⁹² Aparecen la tonalidad de Do menor y su relativo pero, en vez de ser éste Mi b Mayor, es Mi b menor, quizás por la clara predilección del modo menor en la música para la obra analizada.

y la Mostrenca haga igual.
 Vive Dios que estoy corrío
 de tanta gracia y compás.
 Dos bujarras y un macarro,
 que a juntarse empezaran.
 La mas jardúa abre el paso
 y la otra aprenderá.
 Que Solapo enfile el hilo,
 que la coima habrá el compás.
 Engrasa maja la costura
 y así el hilo no errará.

TODOS

Toma y daca, [comienza la música no diegética]
 mete y saca,
 que la lanza gustarás.
 El cabrito y sus cabras,
 tus caprichos mantendrá.

LA CÁRCEL, Fragmento nº 16 a		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Voces habladas, palmas
	Dinámica	Estable con un matiz <i>forte</i>
	Expresión	Rítmico
	Ámbito Melódico	Estrecho, voz hablada, registro medio, grado conjunto
	Textura	Monódica con acompañamiento de palmas
	C. Estilísticas	Palo flamenco, tanguillo
	Ritmo	Métrico
	Compás	Binario
	Agógica	Andante, pulso=88
	Estructura	Coplas

LA CÁRCEL, Fragmento nº 16 a		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	interna
	Música-Emoción	Empática
	F. Estructuradora	Puntuar
	Tipo de Sincronía	Unificación
	F. Interpretacional	A.P., Contextualización

LA CÁRCEL, Fragmento nº 16 b		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Violín, guitarra, (contrabajo) (1)
	Dinámica	Estable con un matiz <i>pianissimo</i>
	Expresión	Legato, cantabile
	Ámbito Melódico	Amplio, melodía por grado disjunto
	Armonía	Tonal, Do menor- Mi b menor
	Textura	Melodía acompañada
	C. Estilísticas	Influencia del vals
	Ritmo	Métrico
	Compás	Binario de subdivisión ternaria (6/8)
	Agógica	Andante, pulso parte=76
	Estructura	Introducción (2 compases) – 3 Frases (4 compases cada una)

(1) Parece oírse también un contrabajo repitiendo la primera corchea de cada parte de la guitarra.

Danza final La Cárcel

I. Almendral

Andante ♩ = 76

The musical score is presented in three systems, each with a Violín (Vln.) and Guitarra (Guit.) part. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-12. The tempo is marked 'Andante' with a pulse of 76. The time signature is 6/8. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat).

Transcripción del segundo tema. No sabemos con seguridad si el compás es 6/8 o 3/8 o incluso 3/4.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	LA CÁRCEL, Fragmento nº 16 b	
	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	Diegética, Falsa Diégesis (1)
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación
	F. Estructuradora	Separar, Anticipar
	F. Interpretacional	A.P.

(1) Este segundo tema comienza a escucharse por debajo de la música cantada en escena, y a pesar de no verse la fuente que lo produce y ser una música Off, los personajes comienzan a bailarla produciendo lo que Conrado Xalabarder define como *Falsa Diégesis*.

Cómputo y resumen final de *La Cárcel*

Pasamos a hacer un repaso por los valores que hemos obtenido tras realizar el análisis de la obra. Además de añadir una tabla con los parámetros más destacables, comentaremos algunos de estos valores obtenidos.

Al ser una obra teatral con texto, la música tiene que convivir con éste elemento comunicativo logrando un equilibrio entre ambos, convirtiendo en cantados o entonados algunos de los fragmentos. Aun así, más de la mitad del espectáculo (concretamente 36') cuenta con la presencia del elemento musical, ya sea en la propia escena o argumento, o de forma No Diegética, lo que supone en 52% de la duración total.

Las piezas más largas las encontramos en el fragmento nº 1, o presentación de los personajes, en el fragmento 7, a partir del minuto 23, segundo tercio de la obra, en el fragmento 12 que podríamos considerar el comienzo del tercer tercio de la obra y, por supuesto, al final con la conclusión y los aplausos.

El timbre usado es bastante homogéneo en toda la obra, con influencia de la música popular donde intervienen la voz, las palmas, la guitarra, el violín, y el violonchelo.

La dinámica de cada fragmento es bastante estable, luego no se quiere hacer uso de la inestabilidad para ningún fin.

Sin embargo, la expresión es más heterogénea en las diferentes piezas, digamos que en general escuchamos piezas cantabile o legato, o bien, en su oposición, piezas rítmicas y non legato.

Muchos de los palos flamencos tienen como característica una interpretación muy percusiva, rítmica y marcada que incita al baile.

Elementos como el timbre, el compás, nos ayudan a contextualizar la obra en Andalucía, en la cultura del flamenco.

El ámbito de la melodía abarca desde la voz hablada, el ámbito estrecho, el medio y el amplio. Así que es bastante heterogénea en este sentido. Los fragmentos que incluyen un ámbito amplio en la melodía son aquellos con música instrumental pregrabada y No diegética. En la voz cantada encontramos un ámbito estrecho.

La armonía hace un claro uso de la música tonal y sobre todo del modo menor, con alguna inserción del modo frigio, propio del flamenco. Solamente el fragmento 9 y el 16 hacen uso de un tema en tonalidad mayor. El fragmento 16 tiene dos temas musicales,

de los que el segundo tema hace una modulación de Do menor a Mi b mayor (su relativo) y es con ésta tonalidad (nunca antes aparecida en la obra) con la que acaba la obra teatral.

Recordemos que el fragmento 9 es aquel en el que las dos prostitutas intentan vender sus virtudes, valorando sus dotes como cantantes. El modo mayor es más cercano a la alegría y la jovialidad y, es por ello, que queda mucho mejor el uso de este modo para dicho fin.

Las tonalidades usadas son cercanas entre ellas, con un predominio de La menor como centro tonal sobre el que giran piezas en Re menor (IV grado), Do menor (III grado minorado), Sol menor (V grado de Do menor). Todas ellas sin alteraciones en la armadura o con bemoles. Al ser casi todas las tonalidades menores, no vamos a proceder a insertar una tabla temporal de la obra en la que plasmemos las modalidades usadas.

La textura usada reserva la *Melodía acompañada* para las piezas que escuchamos grabadas en Off, No Diegética o bien *falsa diégesis*. Sin embargo usa la textura contrapuntística, homofónica o monódica para las piezas interpretadas en escena.

La textura contrapuntística, en el diálogo, no en la música, es aquella que se produce de forma natural cuando dos o más personas conversan. Quizás por ello hace uso de esta textura en la música en escena, para dar esa sensación de naturalidad, de que la música forma parte del lenguaje comunicativo o guión de la obra.

Exponemos en el siguiente cuadro un resumen temporal de la textura y armonías empleadas.

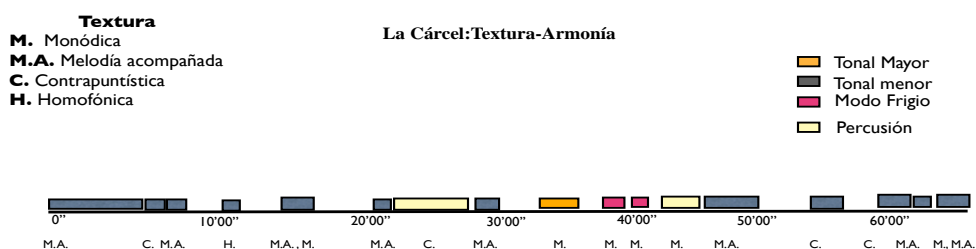


Gráfico Textura-Tonalidad: La Cárcel

En la tabla podemos ver el claro predominio del modo menor y cómo deja para la parte central aquellos modos más sorprendidos o diferentes como son el modo frigio, los palos flamencos percusivos, o el modo mayor justo en el punto central. La obra empieza y acaba con la melodía acompañada y en las partes centrales alterna el contrapunto con la textura monódica y también la melodía acompañada, como buscando una mayor claridad de textura en el comienzo y final de la representación. El único tema en modo mayor coincide con ese fragmento en el que Beltrana y Mostrenca compiten según sus dotes musicales. La música es el centro temático de la escena con una función empática con la misma.

Observamos el uso de varios palos flamencos como son las bulerías, la seguiriya o el tanguillo. Siempre son usados con interpretaciones en escena, ayudando a contextualizar la obra donde sabemos que sucede, en el Sur de España, concretamente en Sevilla. Observamos la diferencia estilística entre la música pregrabada, normalmente No Diegética, respecto a la música en vivo con tintes folclóricos. Si todo el estilo musical que escuchamos correspondiera a palos flamencos, el carácter de la representación habría sido bien distinto. Almendral no quiere llegar a saturar con la contextualización socio-cultural de la puesta en escena.

Pero debemos aclarar que el uso de los palos flamencos produce una contextualización contemporánea de la obra. La obra fue escrita en el siglo XVII y los palos flamencos se fueron configurando durante el siglo XIX. Los primeros testimonios del flamenco datan de fines del siglo XVIII. Luego ésta no sería la música que entonarían los presos en la época de la Cárcel Real, pero el director escénico y la compositora han preferido acercar la puesta en escena a nuestra época y cultura contemporánea. De igual forma, las marchas procesionales también tienen su origen en el siglo XIX. La decisión de optar por el uso de un estilo musical u otro no es algo criticable ni cuestionable, estamos acostumbrados a escuchar música contemporánea con argumentos contextualizados en otra época o viceversa. La música nos traslada a otra época pero el argumento nos devuelve a la realidad temporal.

También escuchamos alguna marcha procesional, un himno, incluso una copla cantada por Cuatro, al estilo de la música árabe, con los giros melódicos, los adornos y la afinación propia de la música de esta cultura. A pesar de estar preso en una cárcel en Sevilla, Cuatro es de procedencia árabe, lo sabemos por su físico y por el lenguaje que emplea al hablar.

Exponemos en una tabla los temas musicales en orden cronológico, con el nombre que hemos asignado para visualizar la reaparición de los mismos:

1a	Entrada
1b	Paso del Tiempo
2	Canción del Polligallo
3	Paso del tiempo
4	Condena
5	Paso del tiempo/Copla I
6	Muerte de la Pericona
7	Sello Velador
8	Paso del tiempo
9	Canción de Polligallo
10	Copla II
11	Copla III
12	Entrada
13	Procesión I
14	Procesión II
15	Condena
16a	Copla IV
16b	Final

Observamos como el tema de *Paso del Tiempo* aparece 4 veces en la primera mitad de la obra y no vuelve a aparecer desde el fragmento 8. Como ya dijimos, es un tema usado para sugerir el paso del tiempo natural del argumento, que es superior al tiempo escénico. La presencia de las *Coplas* y la *Marcha procesional*, con un carácter cultural más marcado, aparecen a partir de ese momento, como si, a modo de reivindicación, quisieran expresar elementos propios de su cultura.

El tempo de las piezas usadas es en su mayoría andante o allegro, tempos muy cercanos a la naturalidad del día a día, ni demasiado lentos ni excesivamente rápidos. Pero, observemos como a partir del fragmento 12, lo que antes llamamos tercer tercio de la obra, los tempos son más lentos, llamando a la conclusión de la obra, y, salvo en el clímax final (con el perdón de la sentencia a Paisano) no volvemos a escuchar ningún tempo andante, todo tiende a la tranquilidad y resignación. El último tema llamado *Danza final*, por su subdivisión ternaria, vuelve a mostrarnos un tempo más ágil y festivo, en concordancia con la buena nueva del final argumental.

LA CÁRCEL									
FRAGMENTO	TIEMPO	DURACION	TONALIDAD	TEXTURA	ESTILO	COMPAS	AGÓCIGA	TIMBRE	EXPRESIÓN
1	0'00"	4'59"	La m	M.A.	Música popular española	Libre/4	Larghetto, Allegro	vl, guit	Legato
2	4'59"	59"	Re m	M, C	Himno	2	andante	voces	Rítmico
3	6'16"	48"	La m	M.A.	Música popular española	4	Allegro	vl, guit	Portato, rítmico
4	10'50	26"	Do m	H	Minimalista	4	Andante	vl, vcl	Legato
5	15'16"	1'54"	La m/ modal	M.A./ M	Popular española / Popular árabe	4/ Libre	Allegro / Larghetto	Vl, guit /voz	Portato / cantabile
6	20'54"	1'20"	La m	M.A.	Influencia del flamenco	2	Adagio	Vl/ guit	Legato
7	22'56"	4'47"	Perc	C	Palo flamenco	Bulerías	Andante	voz hablada, perc.	Marcato, rítmico
8	28'33"	1'17"	La m	M.A.	Música popular española	4	Allegro	vl, guit	Portato, rítmico
9	34'10"	2'08"	La M	M	Canción popular	2	Andante	voces	Cantabile
10	38'40"	50"-25"	Frigio?	M	Palo flamenco	Seguiriya	Andante	voz	cantabile
11	42'05'	1'07"- 1'04"	Perc	M	Palo flamenco	Tanguillo	Andante	voces y palmas	Rítmico, marcato
12	46'40"	3'45"	La m	M.A.	Música popular	Libre	Adagio	vl, guit	Legato, cantabile
13	56'45"	1'34"	La m	C	Contrapunto coral, marchas procesionales	2	Adagio	voces	Legato, cantabile
14	62'08"	42"	La m	C	Contrapunto coral, marchas procesionales	2	Adagio	voces	Legato, cantabile
15	63'27"	1'25"	Sol m	M. A.	Romanticismo	4	Adagio	vl, vcl	Legato, cantabile
16	66'50"	1'47"	Do m/ Mi b m	M/ M.A.	Flamenco/ Vals	Tanguillo/2(3)	Andante	voces, palmas/ vl, guit	Rítmico/ legato, cantabile

Tabla resumen análisis música: *La cárcel de Sevilla*

guit: guitarra, perc: percusión, vl: violín, , vcl: violonchelo

En cuanto a la relación entre la música y la escena respecto a los valores obtenidos, observamos cómo cuando la música es No diegética tiende a ser más legato y cantabile y, sin embargo, la música que ocurre en escena, la música *in*, hace uso de los palos flamencos más rítmicos. Además escuchamos algunos fragmentos tipo copla que interpretan los personajes, que vuelven a ser más legato y cantabile.

En nuestro cómputo es más o menos equiparable la cantidad de música que se produce en escena a la música off. No hablamos de música *on the air* o *música ambiente*, sino de música producida por los propios personajes, luego vemos la importancia de la música en el día a día de estos personajes, hasta el punto, como ya dijimos, de que en el

argumento valoran las dotes musicales de Mostrenca y Beltrana para elegir a la vencedora.

Sí es interesante cómo, de cara al espectador, en el fragmento 5 y en el 16, conviven 2 piezas musicales, una producida en vivo en escena con otra grabada, (música Off). A los personajes no les afecta en su interpretación la música Off pero sí lo hace en el espectador, quien debe recibir las dos músicas de forma simultánea, con estilos, ritmos, tempos y tonalidades diferentes.

No apreciamos ningún corte súbito de la música así que todos los valores tomados nos conducen hacia una lógica del flujo musical interna.

El 85% de la música produce una emoción empática con la escena, solamente en los fragmentos 3, 4 y 15, hemos considerado que la música produce una relación anempática con respecto a la imagen.

Al existir mucha música que los propios personajes cantan o interpretan, se produce mucha unificación, concretamente en 9 de los fragmentos computados. Encontramos 12 casos de sincronía estética de los que 5 conviven con un plano en el que se percibe una unificación. Esto nos demuestra que la música está bastante presente en la vida de los personajes que, o bien son ellos mismos los intérpretes o, por medio de la Falsa Diégesis, oyen la música No Diegética, algo que se produce en la conclusión final, en el fragmento 16b del análisis en el que los personajes bailan al compás de la música cuya procedencia no ven.

Más que la Animación Rítmica de la Imagen, lo que capta nuestro interés es el poder de la música para contextualizar de forma socio-cultural a la obra teatral y la aproximación psicológica que nos transmite. Como ya dijimos la música es un elemento primordial para contextualizar la obra en el sur de la Península, pues escuchamos música popular propia de esta región.

LA CÁRCEL									
FRAGMENTO	TIEMPO	DURACION	E. AUDIOVISUAL	DIEGÉSIS	LÓGICA DEL F. MUSICAL	MÚSICA - EMOCIÓN	F. ESTRUCTURADORA	TIPO DE SINCRONÍA	F. INTERPRETACIONAL
1	0'00"	4'59"	Off	No D	I	E	R	E.	A.R.I.
2	4'59"	59"	In	D	I	E	R	U.	A. P.
3	6'16"	48"	Off	No D	I	A	S, P	E.	A. P. A.R.I.
4	10'50"	26"	Off	No D	I	A	S, P	E.	A.R. I.
5	15'16"	1'54"	Off/ In	No D/ D	I	E/ E	R, P./ S	E./ U.	A.R.I./ C
6	20'54"	1'20"	Off	No D	I	E	S,P	E.	A. P. A.R.I. L.m.
7	22'56"	4'47"	In	D	I	E	R	U	C
8	28'33"	1'17"	Off	No D	I	E	S, P	E.	A.R.I., A. P., L.m.
9	34'10"	2'08"	In	D	I	E	S/P	U.-E.	A.R.I.
10	38'40"	50''-25''	In	D	I	E	S/P	U.-E.	A.R.I., C
11	42'05'	1'07''-1'04''	In	D	I	E	S/P	U.-E.	A. P., C
12	46'40"	3'45"	Off	No D	I	E	R, P	E.	A. P., A.R.I.
13	56'45"	1'34"	In	D	I	E	R	U.- E	A. P., C
14	62'08"	42"	Fª d C-In	D	I	E	R	U.	A. P., C
15	63'27"	1'25"	Off	No D	I	A	S	E.	A. P., A.R.I.
16ª/16b	66'50"	1'47"	In/ Off	D/ F.D.	I/I	E/ E	P / A	U./ U.	A.P., C. / A.P.

Tabla resumen análisis música-imagen: *La cárcel de Sevilla*

IV.2.2. El deseo atrapado por la cola

“En el texto de *El deseo atrapado por la cola*, resuenan los pensamientos, el mensaje de una reflexión hecha en la guerra que, como todas las guerras, aniquila al hombre, enmudece la palabra y nos convierte en nadie mas allá del propio texto. Ser nadie en la guerra es haber sido, es intentar ser y ser a través del deseo, de lo esencial. Esta es la única manera de sobrevivir”.

Juan Dolores Caballero¹⁹³

En plena segunda guerra mundial, en la época en que vivía en París, Picasso quiso plasmar en esta obra con tintes surrealistas su propia experiencia conviviendo con artistas y pensadores como, por ejemplo, G. Apollinaire, Alfred Jarry o G. Stein, entre otros. Esas ansias de vivir y poder optar a una libertad expresiva que vivieron los artistas de aquellos años, es lo que refleja el argumento de la obra picassiana.

Caballero rescata, tras 60 años en el olvido, el texto de Picasso y lo lleva a escena con el tono que caracteriza a Velador: un ritmo cinematográfico que una escenas, unos cantos de bulerías o corridas de toro al puro estilo de Buñuel que nos transportan al folclore andaluz, unos juegos rítmico-percusivos, esta vez mientras intentan comer algo, unos números circenses con personajes acróbatas, todo ello llena de vida al renacer del texto del pintor malagueño.

La música forma parte del argumento, de la vida y cultura de los personajes. Así pues Chiquilicuatro demostrará sus dotes al piano y como cantante. Silencio manifiesta su dominio con varios instrumentos de viento (trombón, clarinete, etc.). Y los demás son capaces de cantar con una perfecta afinación o seguir el ritmo con sus bailes o acrobacias. Es una casa de artistas, y cómo no iba a estar presente la música entre las artes.

Pasamos a plasmar en una tabla la ficha artística del estreno de la obra.

¹⁹³ Información obtenida del dossier de la obra teatral cedido por el propio director.

EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA		
Ficha Artística	Reparto	Angustia la Flaca: Rocío Borrallo. Silencio: Benito Cordero. Angustia la Gorda: Rocío Galán. La Prima: Inés Vidal. La Tarta: Isabel Lozano. Chiquilicuatros: Juan José Macías. Cebollón: Julián Manzano. Pie Grande: Luis Ruiz (1)
	Dirección y escenografía	Juan Dolores Caballero
	Co-producción	Teatro del Velador, CAT
	Traducción texto	Juan Bravo Castillo
	Estreno	Teatro El Central. Sevilla, 11/1/2007

(1) A partir de ahora, en los textos expuestos, utilizaremos abreviaturas para los personajes como La Tarta (L.T.), Angustia la Flaca (A.F.), Angustia la Gorda (A.G.), Chiquilicuatros (Ch4), La Prima (L.P.), Silencio (S.), Pie Grande (P.G.), Cebollón (C.)

Sinopsis

Tal como si nos mostrase la propia vida de Picasso, la obra narra la historia de un grupo de artistas e intelectuales que, viviendo en un apartamento parisino todos juntos, sobreviven a las penurias ocasionadas por la Segunda Guerra Mundial. Los artistas eran considerados el desecho de la sociedad y, por ende, pasaron muchas calamidades. Pero entre todos se consuelan y ayudan. Algunos son músicos, otros escritores, otros acróbatas, y otras, ante la desesperación, incluso venden su cuerpo. En cuanto a la estructura, no hay que esperar que nada suceda, es simplemente el pasar de la vida de estos artistas, tan solo al final se produce un clímax cuando la radio anuncia el final de la guerra.

Escenografía

La presentación de la obra se hizo en un teatro convencional al estilo italiano, con escenario de cajón donde el público se sitúa de frente al escenario, como es habitual para la compañía.

El espacio corresponde a una sola habitación, el salón de una casa. Cortinajes blancos cubren diferentes muebles que en los primeros minutos irán descubriendo. En el salón se desarrolla toda la vida, el día y la noche, todos juntos.



*El deseo atrapado por la cola, Velador*¹⁹⁴

Los objetos situados en el escenario son:

- un piano de pared
- cuatro sillas de madera y una mesa de salón de estilo clásico
- un diván de madera con el asiento tapizado
- un armario clásico
- un sillón individual sin brazos

Análisis música-imagen: *El deseo atrapado por la cola*

Al ser una obra con texto, iremos intercalando los fragmentos del mismo para que sea éste el que nos contextualice en la obra. Sobre el texto que nos cedió J.D. Caballero hemos realizado correcciones para adaptarlo a lo que verdaderamente escuchamos en la grabación utilizada para el análisis.

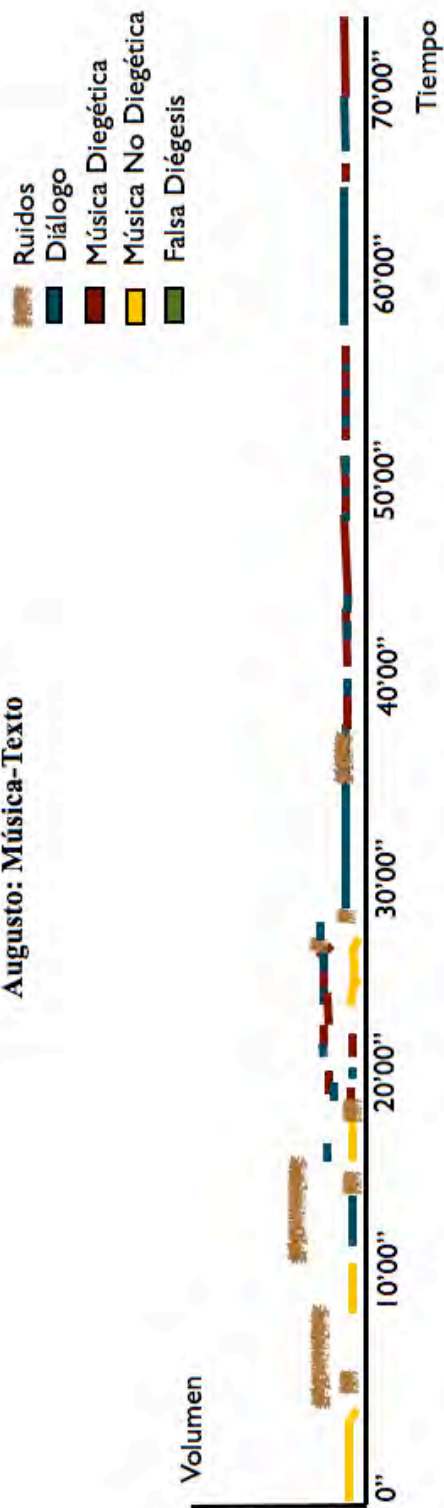
Profundizaremos en los fragmentos con uso de la música para realizar el análisis.

El minutaje es referido a la grabación cedida por la compañía y utilizada para el análisis.

Para empezar plasmamos en el siguiente cuadro con una línea de tiempo el uso del texto y la música, vista ésta desde el punto de vista de la diégesis.

¹⁹⁴ Imagen cedida por la compañía

Augusto: Música-Texto



Augusto: Cuadro Música (diégesis)- Texto

A continuación comenzaremos con el análisis de aquellos fragmentos en los que la música está presente.

Fragmento con música nº 1: *Entrada-Circense*

0'00''-5'30'' = 5'30''

Descripción de la escena

Ausencia de iluminación. Comenzamos a escuchar música incluso antes de que la sala se silencie, concretamente una melodía de clarinete que dialoga con un violonchelo y un piano, instrumentación a la que después se une un trombón. La luz va iluminando la habitación. Como dijimos, se vislumbran unos muebles cubiertos por unos cortinajes blancos.

Una cortina traslúcida cubre el fondo del escenario y permite ver como un grupo de personajes va llegando a paso lento cargando unas maletas, y una especie de estandarte lleno de sombreros. Parece una procesión que da un juego rítmico a la presentación de los personajes.

Indicaciones en el guión

Sonido de tiempo difícil. Entre la penumbra se deja ver un grupo, Cansado/Incierto/Inseguro.

Gente que llega/ Gente entre los cacharros / Un caballo de feria/ Baúles y maletas.

Un hombre y un armario. Por el pasillo avanzan. Desentrañando el espacio. Despacio. Se van introduciendo.

Después del deambular en la búsqueda se separan, se pierden y se encuentran. Alguien encuentra. El antiguo piano se presenta.

EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 1		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Clarinete, violonchelo, piano, trombón
	Dinámica	Inestable, con un matiz que pasa por <i>p-mf-pp-mf</i>
	Expresión	Legato
	Ámbito Melódico	Amplio-Medio
	Armonía	Sin una tonalidad clara- Do menor?-Do Mayor
	Textura	Monódica / Melodía acompañada
	C. Estilísticas	S.XX/ Influencia del ritmo de vals
	Ritmo	Métrico
	Compás	Ternario
	Agógica	Andante, pulso= 100-Moderato, pulso= 108
	Estructura	a (Introducción) - a' - b- a'' – b'- b'' (1)

(1) La introducción del tema musical coincide con la iluminación de la sala. Con la repetición de un fragmento de *a* (que llamamos *a'*) van llegando los siete personajes lentamente, y van destapando los muebles. El tema *b*, en tonalidad mayor, coincide con la llegada de una especie de muñeco de trapo que realiza unas acrobacias en el suelo ayudado por otros personajes. Por momentos escuchamos tema *a* y *b* superpuestos, aunque no tienen mucha relación, salvo tímbrica. Esto provoca un poco de confusión sonora. Llevado a la palabra sería como si varios personajes hablaran a la vez, es como si el tema *b* correspondiese a las acrobacias del muñeco y el tema *a* al resto de los presentes. En el minuto 4'30" coinciden la aparición del primer diálogo con la suave extinción de la música.

Circense

I. Almendral

Andante ♩ = 96

introducción

Pno.

Tbn.

Andante ♩ = 96

8

Pno.

Tbn.

16

Pno.

Tbn.

24

Pno.

Tbn.

32

Pno.

Tbn.

38

Pno.

Tbn.

Transcripción de *Circense* (tema b del fragmento nº 1)

Indicaciones en el guión

De uno de los baúles / Sale un muñeco / Juega se cae / Se levanta hace equilibrios
 Se mantiene / El jefe manda hacer/ Todos entre un absurdo remolino/ descubren y mandan hacer.
 Se pelean/ Se paran / El grupo se reúne y / Todos entre un absurdo remolino
 Comienzan con un absurdo quehacer de orden/ Limpian doblan ordenan/ Recogen barren / Mueven
 Todos entre un absurdo remolino/ Y en el remolino de sabana sucias y / y polvo sucio triste y / sonido de tiempo difícil.
 Y canta/ Voz y piano aparecen / Y el grupo se contamina / Se une y se junta/ Entre canción y música.

TEXTO

C:- ¡Qué tormenta, qué noche! Una noche lo que se dice mimosa. Una noche de China, una noche pestilencial de porcelana de China; noche de truenos en mi vientre impertinente

EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 1		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No diegética
	Lógica del f. musical	interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Estética (1)
	F. Estructuradora	Puntuar, Reunir (2)
	F. Interpretacional	A.R. I.

(1) Cuando el muñeco de trapo comienza sus acrobacias sólo apreciamos una sincronía estética, lo que nos hace suponer que la música no está presente para los personajes.

(2) Es una escena de presentación de los personajes y comienzo de la acción. Es por ello que consideramos que la música tiene la función de reunir los diferentes planos y acciones de los primeros minutos de la obra teatral.

TEXTO sin música

P.G.: - ¡Cebollón! Estamos huyendo de esta guerra y usted haciendo bromas. Tendríamos que tener una explicación de una vez por todas sobre las causas o las consecuencias de

nuestro enlace adulterino no hay por que esconder los trapos sucios y las arrugas, al casero ese. Al *gentleman rider* por muy respetuoso que se muestre con las formas.

Ch4: - Un momento, un momento.

P.G.: - Es inútil ,es inútil.

L.T.: - Bueno, bueno. Un poco de calma y déjenme hablar.

P.G.: - Bien.

Ch4:- Bien, bien.

S: - Guau, guau. [Ladra]

P.G: - quería decir que si queremos llegar a un acuerdo por fin con respecto al precio de los muebles al alquiler de la quinta lo primero que tendríamos que hacer es mediante un perfecto y absoluto acuerdo despojar enseguida de su traje a Silencio y meterlo desnudo en la sopa que, dicho sea de paso, empieza enfriarse a velocidad de vértigo

A.G.-: ¡Pido la palabra, pido la palabra! He dicho.

A.F.-: Yo también, yo también. [Llora]

S:-¿Queréis callaros?

C: - La elección de esta mansión como lugar de encuentro y plaza pública de coto cerrado que pretendemos hacer de esta casa todavía no está hecha y hemos de examinar primero con lupa milímetro a milímetro las pelusillas del tema aún bastante incierto.

Fragmento con música nº 2: *Himno*

7'02''- 8'24'' = 1'22''

Descripción de la escena

P.G. está muy alterado por la situación en que viven y expone sus ideas al respecto. Ch4, con su bata de cola, se sienta al piano y comienza a tocar un himno que él mismo cantará en lengua francesa. Poco a poco, los demás se van incorporando a la interpretación, mientras Silencio tranquilamente desenfunda un clarinete y se frota lentamente el cuerpo como señal del frío que debe hacer en la vivienda. La escena nos muestra como la música puede traer la alegría en esos momentos de desesperación.

TEXTO

P.G.-: No se oculte usted detrás del trasero de la historia que tanto nos interesa y nos

apena. La elección de los testigos está hecha y bien hecha. ¡Releche! Y entre todos conseguiremos recortar la forma sobres el esbatimento del arreglo de cuentas con el propietario.

HIMNO	Traducción
On va chercher la vie entre la neige	Vamos a buscar la vida entre la nieve
On va lancer colombes contre la guerre	Vamos a lanzar la guerra contra las palomas
On va prener la pluie entre nos mains	Vamos a recoger la lluvia en nuestras manos
On va a dancier pour faire se taire la nuit	Tendremos que ser la danza silenciosa de la noche
On va a dancier pour faire se taire la nuit.	Vamos a tener que bailar el silencio de la noche
Et si un jour la nuit dedans nous tombe	Y si un día nos quedamos en la noche
Et si un jour la neige tombe en nous	Y si un día nos cae la nieve
Nous serrerons nos mains et nous regardes	Sacudiremos las manos y esperaremos
Nous chanterons toujours ensemble toujours	Vamos a cantar todos juntos
Et si un jour la neige tombe en nous	Y si un día nos cae la nieve
Nous serrerons nos mains et nous regardes	Sacudiremos las manos y esperaremos
toujour Nous chanterons toujours ensemble	Vamos a cantar todos juntos

Himno

I. Almendral

Allegro ♩ = 120

Allegro ♩ = 120

On va cher-cher la vien-tre la nei-ge. On va lan

cer co-lom-bes con-tre la gue-rre. On va pre-ner la pluie en-tre nos

mains -On vaa dan-cer puor faire se taire la nuit. On vaa dan-cer pour faire se taire la

nuit. Et si un jour la juit de-dans nous tom-be. Et si un jour la nei ge tom-been

2

16

nous... Nous se-r-rerons nos mains et nous re - gar-des. Nous chan-te-rons tou-jouren-sem

20

ble... Et si un jour la nut de-dans nous tom-be... Et si un jour la nei-ge tom-been

24

nous... Nous se - rre - rons nos mains et nous re -

26

gar - des. Nous can - te - rons tou - jour en - sem - ble.

Transcripción del *Himno de El deseo atrapado por la cola*

ANÁLISIS DE LA MÚSICA	EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 2	
	Timbre	Voces, piano (1)
	Dinámica	Inestable, con un matiz que pasa por <i>mf-f</i> (2)
	Expresión	Marcato
	Ámbito Melódico	Estrecho, relación: grado conjunto en su mayoría
	Armonía	Tonal, Fa Mayor
	Textura	Melodía acompañada
	C. Estilísticas	Himno
	Ritmo	Métrico
	Compás	Cuaternario
	Agógica	Allegro, pulso= 120
Estructura	Introducción-a-b-b' (3)- Repetición de todo el fragmento	

(1) Aunque hay un clarinete en escena, Silencio no lo hace sonar, sólo lo observa y acaricia, como si fuera su más preciado tesoro.

(2) El aumento en la dinámica es debido a la suma de todos los miembros a la interpretación musical y a la modulación excepcional que se produce en la repetición del estribillo, donde todos cantan más *forte*. Además, al principio la música pasa desapercibida pues es tapada por el texto de Pie Grande. La música no pasa a ser el centro de atención de la escena hasta el comienzo del estribillo.

(3) La introducción de tan solo dos compases es tocada solo al piano. La exposición del tema *a* la realiza Chiquilicuatro solo cantando y tocando el piano a la vez. La primera vuelta de *b* (estribillo) la cantan La Tarta junto a Chiquilicuatro y la segunda vuelta del estribillo la interpretan todos juntos. La vuelta del tema *a* (que llamamos *a'*) utiliza una modulación excepcional para interpretarlo un tono más agudo y además, esta vez es interpretado por todos.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 2	
	E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	interna
	Música-Emoción	Empática (1)
	Tipo de Sincronía	Unificación
	F. Estructuradora	Reunir (2)
F. Interpretacional	A.P., Contextualización (3)	

(1) La música es totalmente empática con la escena, la dinámica va *in crescendo* proporcionalmente a la unión de todos los personajes a la interpretación musical. Incluso el tono musical asciende por medio de una modulación como signo de alegría o unión de todos los presentes. Para asentar sus creencias y dar un ápice de alegría a la situación dramática que les ha tocado vivir, utilizan la música como medio de expresión.

(2) Mientras Pie Grande termina sus quejas, ya escuchamos la música que, aunque no es el centro temático de la escena, servirá como hilo conductor y enlace para que seguidamente todos los personajes se unan a la interpretación de la misma.

(3) El propio texto cantado (que es de Almendral y no parte del texto dramático) nos transmite los sentimientos de los personajes. Al ser un himno cantado en francés, la música nos traslada a ese país y cultura. Sabemos que la obra está contextualizada por Picasso en Francia donde el artista vivió parte de su vida. La música es capaz de hacernos olvidar los problemas expresados por Pie Grande y transformar la escena en un momento de alegría y felicidad.

TEXTO sin música

S.: - ¡Dios! Qué calor.

P.: - Ya puse carbón hace rato pero sigue sin calentar la muy puñetera.

C: - Convendría deshollar esa chimenea mañana, echa humo.

Ch4: - más nos valdría construir una más joven el año que viene y así nos olvidaríamos de los ratones y las cucarachas.

L.T.: - Yo prefiero la calefacción central, es más limpia.

A.F.: - Ay, cómo me aburro, me aburro, me aburro.

A.G.: - Cállate estamos de visita. Vamos Teresita, aquí callada y sentada.

Fragmento con música nº 3: *Entrada*

9'40'' - 10'28'' = 48''

Descripción de la escena

Parece que la radio ha dado una mala noticia sobre la guerra. Para quitarle hierro al asunto Ch4 manda a todos a dormir. Mientras, Silencio permanece solo en el escenario, arrecido de frío, frente a la radio. De fondo escuchamos el mismo tema de la entrada pero sólo la parte más tonal que parece un vals. La luz se desvanece. Todos van reapareciendo en escena portando sus maletas y se van acomodando en el suelo para pasar la noche como si, a la llegada de un nuevo día, portaran todas sus pertenencias de un lugar a otro. Poco a poco la música pasa a un primer plano sonoro. Cuando ya están todos descansando y el tema musical *Entrada* ha desaparecido, escuchamos a L.P. repetir una y otra vez “mis sabañones”, señal del frío que sufren día tras día. Poco después, ya sin la

música pregrabada, Silencio toma su clarinete e interpreta una melodía que, aunque es continuación de esta escena, la analizaremos en el fragmento 4.

S.:- ¡Silencio, silencio!

[Sintoniza y oye el mundo de fuera /Una radio/ La radio suena / El mundo exterior / El horror / El miedo / La supervivencia/ El aviso]

Ch4: - ¡ A la cama, a la cama! ¿Sabéis que hora es? Son las dos y cuarto. ¡A la cama, a la cama!

ANÁLISIS DE LA MÚSICA	EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 3	
	Timbre	Clarinete, violonchelo, piano
	Dinámica	Inestable, con un matiz que pasa por <i>p-mf-pp</i>
	Expresión	Legato
	Ámbito Melódico	Amplio, predominio grado disjunto
	Armonía	Tonal, Do menor?
	Textura	Melodía acompañada
	C. Estilísticas	Influencia del ritmo de vals
	Ritmo	Métrico
	Compás	Ternario
	Agógica	Andante, pulso= 100
	Estructura	a - a' (1)

(1) En esta reexposición del tema *Entrada*, ya utilizado para la presentación y llegada de los personajes, sólo aparece el tema *a* en tonalidad menor y, por medio de un suave *fade-out*, va desapareciendo sin llegarse a escuchar la sección *a'* al completo.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 3	
	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Estética
	F. Estructuradora	Puntuar, Separar(1)
F. Interpretacional	A.R. I. , A.P. (2)	

(1) El tema musical desaparece antes del final de la escena ya que, mientras algunos intentan dormir, Silencio toca su clarinete. Ambas acciones quedan separadas con el final del tema musical de este fragmento.

(2) El mismo tema, usado para el comienzo de la obra teatral, tiene ahora fines parecidos, antes podía ser el comienzo del día y esta vez, es el final del día, cuando todos, con el mismo estado de resignación y de nuevo llevando su equipaje, buscan un lugar en el que descansar.

Fragmento con música nº 4: *Clarinete solo*

10'40'' - 12'47'' = 2'07''

Descripción de la escena

Cómo decíamos, la escena anterior continúa. Silencio toma su clarinete en medio de la noche y comienza a tocar una melodía. Pie Grande aprovecha las pausas musicales para contar cigarrillos en voz alta. Se establece un diálogo entre el clarinete y la voz hablada – medio entonada– de Pie Grande. El motivo musical coincide con la melodía del fragmento nº 1.

TEXTO con música:

P.G.: - Cigarrillo uno, cigarrillo dos, cigarrillo tres. Uno, dos, tres, uno más dos más tres igual a seis, uno fumado, otro tostado y el tercero asado a fuego lento en la parrilla.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA	EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 4	
	Timbre	Clarinete
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>mezzopiano</i>
	Expresión	Legato - staccato
	Ámbito Melódico	Estrecho, relación: grado disjunto
	Armonía	Tonal, Do Mayor
	Textura	Monódica
	C. Estilísticas	Influencia del ritmo de vals (1)
	Ritmo	Métrico
	Compás	Ternario (2)
	Agógica	Moderato, pulso= 104
	Estructura	A(a-b-c-d-e-f-g-coda) (3)

(1) Aunque la melodía no tenga un acompañamiento y su ritmo sea pausado, apreciamos la influencia estilística del ritmo ternario del Vals y su coincidencia temática con el fragmento nº 1.

(2) Consideramos que esta pieza tiene un ritmo ternario, métrico, a pesar de las continuas pausas en la interpretación que dificultan la medición del pulso.

(3) La estructura es de una canción con diferentes estrofas o variaciones. El número de compases de cada frase no coincide pero quizás sean las pausas que realiza entre frases, entre preguntas y respuestas, lo que no nos permita hacer una transcripción exacta de la partitura.

Clarinete solo: circense

Inmaculada Almendral

Moderato ♩ = 104

Clarinete en Sib

a (pregunta) (respuesta)

10 b (pregunta)

20 (respuesta) c (pregunta) (respuesta)

28 d (pregunta) (respuesta) e (pregunta)

36 (respuesta)

43 f (pregunta) (respuesta)

50 g (pregunta) (respuesta)

57 coda

Transcripción de *Clarinete Solo*

Nota: El clarinete en si bemol reproducirá esta melodía un tono más bajo de lo que vemos aquí reflejado, es decir, en Do Mayor.

EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 4		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	In (1)
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática – Anempática (2)
	Tipo de Sincronía	Unificación-Estética (3)
	F. Estructuradora	Reunir-Puntuar (4)
	F. Interpretacional	A.R. I. , A.P. (5)

(1) Aunque en la escena vemos a Silencio tocando el clarinete, sabemos que la música está grabada y el personaje realiza un playback, pero la consideramos *In*.

(2) En unos segundos la música se vuelve anempática, pues continua la melodía de forma impasible sin tener en cuenta que La Tarta está llorando. Pero es empática con aquellos personajes que duermen y con el recitado de Pie Grande contando sus cigarrillos.

(3) Existe una Unificación de la música con Silencio y Pie Grande, no obstante, con los personajes que duermen solo se produce una Sincronía estética. El escenario se fragmenta en dos planos simultáneos, separados por la presencia de la música en uno de ellos.

(4) Decimos que la música tiene la función de reunir pues, durante la interpretación de esta pieza, suceden varias cosas que hacen pensar en el paso del tiempo, como los personajes que duermen durante toda una noche, un poeta que cuenta sus cigarrillos, Ch4 que vuelve de su, puede que, trabajo nocturno.

(5) A Silencio esta interpretación musical le sirve para desahogarse ya que se ve que no puede conciliar el sueño. A los demás personajes podría servirles como una canción de cuna para adormentarlos. La música pasa a ser una parte prioritaria del argumento de nuevo en esta escena.

TEXTO con música

Ch4:- ¿Hay alguien, hay alguien?

P.G.:- Entra, entra.

Ch4.:- ¡Uy , que frío!

A.G.:- ¿Quieres tomar un vaso de agua? Eso te calentará un poco.

Indicaciones en el guión

[Todos entre un absurdo remolino,

Comienzan con un absurdo quehacer de orden,

Limpian, doblan, ordenan, recogen, barren, mueven.

Todos entre un absurdo remolino/ Y en el remolino de sábanas sucias y polvo sucio triste y el sonido de tiempo difícil.

Preparan sus camas/ Duermen, parece. En la cama un mundo sonoro de queja se oye.

Uno se levanta/ Otro se esconde / O van y se esconde/ Comen / En la noche todo / El hambre, la amargura
Lo escondido, el engaño/ En la noche / La necesidad se hace presente.
Del armario sale Chiquilicuatro / De estraperlo / Con venta de estraperlo/ Amanece]

TEXTO sin música

Ch4:- Se está muy bien aquí mi querido Pie Gordo y qué rico... aroma a jabalí asado. ¡Ay! Buenas noches y me voy, es que al pasar por el puente de los suspiros vi luz en tu casa y bajé a traerte tu billete para el sorteo de esta noche de la lotería nacional.

P.G.:- Gracias. Toma, aquí tienes el dinero. Mira por donde me llega la suerte esta mañana, a la hora de las tostadas y de los higos. Medio higos, medio pasas. ¡Tan frescos! Un día más vivido y es la gloria negra.

C.:- El asunto del alquiler de la casa me preocupa y me entristece ya que, si bien el propietario ese gordote buenazo de Jules en el precio y en los gravámenes, la vecina de enfrente esa pécora me inquieta- su gatazo no hace más que dar vueltas alrededor de mis ratones y mucho me temo que los peces isleños que crío con ellos echándoselos vivos van a ser hechos picadillo y devorados por ese estúpido bicho.

P:- Pues mis ranas de juego están perfectamente bien.

S.:- Pero el vino de aloe que hice se está avinagrando y no creo que llegue al final de este invierno sin que una gran hambruna se cierna sobre nosotros.

Ch4:- Lo mas expeditivo sería coger un ratoncito muerto y engancharlo en el extremo de un sólido anzuelo y dejando sigilosamente en el suelo el hilo atado a la punta de una caña esperar acostado a que el gato gordo pique- matarlo quitarle la piel, llenarlo completamente de plumas, enseñarle a cantar y a arreglar relojes- después de eso podrás asarlo y hacerte un caldo de hierbas.

C.: - El que ríe el último, ríe mejor.

P.G.: - Muerto el gato, y habiendo venido ya la que yo amo a desearme un feliz año, la casa brillará como una patena y la fiesta fatigará todas las cuerdas de los violines y de las guitarras.

Ch4: - Locuras, locuras, locuras. La franja del velo que pende de las pestañas de las persianas enjuga las nubes rosas en el espejo color manzana del cielo, que ya despierta en tu ventana. Me voy al bar de la esquina a arrancarle con mis garras el poco color

chocolate que aún merodea en el negro del café. Buenos días y hasta mañana por la noche luego a luego.

Fragmento con música nº 5: *Entrada*

15'55''-19'10''= 3'15''

Descripción de la escena

La Tarta entra en escena en ropa interior pregonando un texto —que posteriormente exponemos— y arrastrando una bañera. Se introduce en ella sin deshacerse de la ropa y los demás también se van quedando en ropa interior y llegan a estar hasta cinco dentro de la pequeña bañera de hierro.

Angustia la Flaca se desnuda y pregona sus pechos. Pie Gordo, exaltado intenta abusar de ella mientras Angustia la Gorda, con un grito y de forma tajante, detiene la acción y, en ese momento, desaparece también la música.

Mientras, Silencio, de nuevo en su papel de músico solitario, saca de su estuche esta vez un trombón y se dedica a mirarlo, acariciarlo, sin hacer caso de la orgía que viven sus compañeros de apartamento en la bañera.

La música acompaña toda la escena pero con un volumen casi imperceptible, al menos en la grabación. Es por ello que, cuando se corta de forma súbita, no provoca ninguna reacción.

Aunque el tema es el mismo que el usado en el comienzo de la obra, en esta ocasión, como decimos, es casi imperceptible.



*El deseo atrapado por la cola, escena de la bañera*¹⁹⁵

¹⁹⁵ Imagen cedida por la compañía

TEXTO con música

L.T.: - Bien lavados, bien enjuagados limpios somos espejos de nosotros mismos y siempre dispuestos a empezar mañana y todos los días la misma maniobra

C.: - Que te veo.

P.G.: - Tarta que te veo.

Ch4: - Que te veo pillina.

AG y AF: - Tarta que te veo.

C.: -Vieja puta que zorra.

Ch4: - ¿Dónde cree usted estar querido amigo en casa o en un burdel?

P.G.: - Tienes piernas de amazona y el ombligo bien torneado el talle fino y las tetas perfectas, cejas enloquecedoras y tu boca es un nido de flores, tus caderas un sofá y el trampolín de tu vientre un palco en las corridas de toros en la plaza de Nimes, tus nalgas un plato de cassoulet y tus brazos una sopa de aleta de tiburón y tu, y tu nido de golondrinas, además el fuego de una sopa de nidos de golondrinas: pero amor mío, patito mío y lobo mío enloquezco, enloquezco, enloquezco.

C.: -Vieja puta, pequeña zorra.

Ch4 - ¿Dónde cree usted estar, en casa o en un burdel?

L.T. -¿Dónde está jabón, mi jabón, mi jabón?

A.G.: - La pillina.

AF – Sí, la pillina.

LT: - Es bueno este jabón: Huele bien este jabón.

CH4: - Ya te daré yo jabón que huela bien.

LP: -Si siguen ustedes así, dejo de lavarme y me voy.

PG: - Niña hermosa, ¿quieres que te frote?

CH4: - ¡Qué zorra!

C.: - ¡Vieja puta!

AG: - ¡La pillina!

[AF sale de la bañera]

AF: - Tengo seiscientos litros de leche en mis tetas de marrana-jamón-callos-salchichón-mondongo-morcilla y los cabellos cubiertos de salchichas cortas. Tengo seiscientos litros de leche en mis tetas...

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 5	
		E. Audiovisual	Off
Diégesis	No Diegética		
Lógica del f. musical	Interna		
Música-Emoción	Empática –Anempática (1)		
Tipo de Sincronía	Estética		
F. Estructuradora	Reunir, Puntuar (2)		
F. Interpretacional	A.R. I. , A.P. (3)		

(1) La música, a ritmo de vals, en tono mayor, es empática con la orgía en la bañera, pero es anempática cuando permanece con la misma estabilidad a pesar de la escena tan dramática de Angustia la Flaca, deficiente, pregonando su cuerpo y Pie Grande intentando abusar de ella, y el momento en el que Angustia la Gorda consigue evitar ese desenlace arrastrando a Angustia la Flaca por los suelos agarrada de los pelos. Nos percatamos de la fuerza que aporta la música permaneciendo homogénea tanto en el momento de la orgía, como con el intento de abuso a Angustia la Flaca.

(2) Ocurren diferentes acciones simultáneas, como ya hemos comentado, y es la música la encargada de reunir las todas en una sola escena.

(3) El silencio que se produce tras el intento de acoso tiene un fin lleno de dramatismo. Ya ha aparecido varias veces este tema destinado a acompañar alguna acción diaria habitual, como es regresar del trabajo o tomar un baño.

TEXTO sin música

A.G.- Hermana, hermana. Ven a ayudarme a poner la mesa. Date prisa, la sopa está ya fría. Vengo de muy lejos deslumbrada por la larga paciencia que necesitaba para seguir detrás del coche fúnebre. Los saltos de carpa que el gordo tintorero tan minucioso en sus cuentas . Deseaba poner a mis pies. Hagamos la sopa, recoger la ropa sucia, manchada de sangre y de excrementos.

Fragmento con música nº 6: *Canción de La Prima*

19'55''-20'27''= 32''

Descripción de la escena

La escena anterior acaba llena de dramatismo, como decíamos, con Angustia la Flaca desnuda, encogida en el suelo y llorando avergonzada; Angustia la Gorda mandándole tareas de la casa. Los demás, en silencio, estáticos sin saber cómo reaccionar ante semejante situación. Entonces, Prima entra en escena y en un improvisado columpio se balancea mientras entona una canción infantil con una melodía sencilla con tan sólo

dos notas musicales a distancia de tono. La Tarta se lleva la bañera del escenario. Todos se visten. La canción va extinguiéndose y pasando a ser hablada sin entonación cuando A.F. comienza a hablar entre sollozos.

TEXTO CANTADO:

P.: -...una tajada de melón de España-aceite de palma-limón-habas-sal-vinagre-miga de pan-poner a cocer a fuego lento-retirar delicadamente de vez en cuando un alma en pena del purgatorio-enfriar-reproducir en mil ejemplares en papel Jamón imperial y dejar que se escarche a tiempo para poder dárselo a los pulpos...una tajada de melón de España-aceite de palma-limón-habas-sal-vinagre-miga de pan-poner a cocer a fuego lento-retirar ...

EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 6		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Voz
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i>
	Expresión	Cantabile
	Ámbito Melódico	Estrecho, relación: grado conjunto (1)
	Armonía	Tonal, Do Mayor (2)
	Textura	Monódica
	C. Estilísticas	Canción popular
	Ritmo	Métrico
	Compás	Binario
	Agógica	Moderato, pulso= 104
	Estructura	a, a', a''

(1) La melodía incluye sólo dos notas a distancia de tono que se repiten continuamente.

(2) Las notas usadas son Sol-La con centro estable en Sol. Es por ello que decimos que la canción está en Do Mayor

EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 6		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Anempática (1)-
	Tipo de Sincronía	Unificación (2)-Estética
	F. Estructuradora	Separar (3) - Puntuar
	F. Interpretacional	A.R. I.

(1) Consideramos la música, tan alegre e infantil, anempática con el resto de los acontecimientos con tinte dramático que transcurren de forma simultánea.

(2) Nos referimos a Unificación producida en la interpretación de La Prima. El resto de los presentes nos presentan una Tipo de Sincronía Estética.

(3) La música separa en dos planos a la escena: la interpretación de la Prima, por un lado y, por otro, el resto de los personajes.

TEXTO sin música

AF: - cuando salí esta mañana del sumidero de nuestra casa inmediatamente a dos pasos de la reja me quité de las alas mi par de zapatones con clavos y saltando en la charca helada de mis pesares me dejé arrastrar por las olas lejos de la orilla-vuelta de espaldas me tendí sobre la inmundicia de esta agua y mantuve mucho tiempo la boca bien abierta, para recibir mis lágrimas-

Fragmento con música nº 7: *Canción de Angustia la Flaca, (Himno)*

21'55''-23'55''= 2'

Descripción de la escena

Ya todos vestidos, escuchan a Angustia la Flaca el texto tan dramático que declama entre sollozos. Y así, entre llantos comienza a entonar el mismo himno con el mismo texto que interpretaron en el fragmento con música nº 2 pero esta vez *a capella*. Poco a poco se van uniendo los demás a la entonación de la melodía, pero con *boca chiusa*. Con desplazamientos lentos por el escenario, van sentándose a la mesa y preparándola para una comida. Mientras entonan la última frase, ya solo con boca chiusa, A.G. abraza a A.F. y le dice que es muy hermosa. A partir de ahí, la música pasa a muy segundo plano y el texto declamado por A.G. se coloca en un primer plano. El texto que acompaña la entonación es el mismo del himno, pero no se llega a entender claramente entre los sollozos y signos de deficiencia del personaje.

Indicaciones del guión

[El grupo se une a ellos.

De la boca de la flaca,

Un himno de esperanza y tristeza

Revienta en el ambiente y pasos arrastrados.

Disponen a los personajes,

En el círculo del dolor.

El viento sopla en la ventana.]

EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 7		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Voz (1)
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>mezzopiano</i>
	Expresión	Legato
	Ámbito Melódico	Estrecho, relación: predominio del grado conjunto
	Armonía	Tonal, Re Mayor (1)
	Textura	Monódica
	C. Estilísticas	Canción con influencia del ritmo de vals (2)
	Ritmo	Métrico
	Compás	Ternario
	Agógica	Largo, pulso= 52 (3)
	Estructura	Introducción-a-b (4)

(1) Con una afinación de La 440, la pieza comienza en Mi menor, que después cambiará a Re Mayor, un poco calado y desafinado, pero esto es debido a que la actriz no tiene una afinación previa para comenzar a entonar. La desafinación se debe a que no sería lógico que un personaje deficiente cantase con una voz bien colocada, rítmica y afinada, indicación que nos refiere la compositora.

(2) Al no ser ni tan rápido ni tan rítmico y marcato, pierde toda la esencia estilística que en el fragmento 2 nos hacía relacionarlo con un Himno. El texto es el mismo que el himno del fragmento 2 pero, tan irreconocible, que hemos preferido no transcribirlo nuevamente.

(3) El tempo se ha ralentizado a más de la mitad en referencia al Himno.

El ritmo binario se ha transformado en ternario. Tenemos dudas sobre el compás elegido pues podría ser $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$. Decimos que no lo consideramos métrico en su integridad puesto que hay constantes pausas en el fraseo, por el carácter que se le quiere dar a la escena, de sollozos y llantos. La propia compositora nos dice que dio indicaciones a la actriz para que cantase la melodía sin un ritmo estable para dar esa sensación de desasosiego.

(4) La segunda frase *b* (estribillo) en Re mayor se repite, esta vez cantada por el resto de los personajes, por debajo del texto de Angustia la Gorda.

Canción de Angustia la Flaca

Largo ♩ = 96

I. Almendral

On va cher-cher la vien-tre la nei-ge. On va lan-cer co-
9 lom-bes con-tre la gue-rre. On va pre-ner la pluie en-tre nos mains.
18 On vaa da-cer puor faire se taire la nuit. On vaa dan
27 cer pour faire se taire la nuit. Et si un jour la juit de-
36 dans nour tom-be. Et si un jour la nei-ge tom-been nous.
46 Nous se-rre rons nos mains et nous re-gar-
53 des. Nous chan-te-rons tou-jouren-sem-ble.

Transcripción de la *canción de Angustia la Flaca*.

TEXTO:

AG: - Qué hermosa eres, qué hermosa eres.

AF: - El sol, el amor.

A.G.: - Vamos hermana, trincha el pavo y sírvete una cantidad conveniente de relleno. El enorme ramo de torturas y de espantos nos hace ya señales de adiós y las conchas de los mejillones castañetean muertas de miedo bajo las orejas congeladas del hastío. Qué hermosa eres. La cena esta servida.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 7	
		E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética	
	Lógica del f. musical	Interna	
	Música-Emoción	Empática (1)	
	Tipo de Sincronía	Unificación-Estética	
	F. Estructuradora	Reunir-Puntuar	
	F. Interpretacional	A.P. (2)-A.R. I.	

(1) Observamos cómo una melodía que fue usada en el fragmento 2 con otro pulso y acompañamiento fue empática con aquella escena y ahora, a modo de canción monódica, en modo menor y con un carácter triste, esta melodía vuelve a ser empática con la desolación de este fragmento.

(2) Angustia la Flaca se canta a sí misma para reconfortarse, al igual que se canta una nana para arrullar a un bebé.

TEXTO sin música

P.G.: - bien mirado no hay nada que se pueda comparar con un guiso de cordero pero me gusta mucho mas el salpicón o bien el Bourguignon bien hecho un día de felicidad lleno de nieve. Hecho gracias a los meticulosos y celosos cuidados de mi cocinera esclava esclava hispano-morisca y albuminúrica sirvienta manceba diluida en las fragantes arquitecturas de la cocina-despegadas la pez y la liga de sus consideraciones-nada como su mirada y sus carnes picadas sobre la calma chicha de sus movimientos de reina sus cambios de humor sus cálidos y fríos henchidos de odio no son en lo mejor de la comida sino el aguijón del deseo entrecortado de dulzura el frío de sus uñas ganchudas y las puntas de fuego de sus helados labios en la paja del calabozo iluminado-no despojan en absoluto de su carácter a la cicatriz de la herida- la camisa arremangada de su belleza su encanto engalanado amarrado al busto y a la fuerza de las maneras de sus gracias sacuden el polvo de oro de su mirada sobre los rincones y recovecos del fregadero apestoso -ropa blanca puesta a secar en la ventana de su mirada afilada en la piedra de amolar de su cabellera enmarañada-y si el arpa eólica de sus palabrotas indecentes y vulgares y sus risas irritan la luciente superficie del retrato semejante avalancha de homenaje se la debe a sus proporciones desmesuradas.

Fragmento con música nº 8: Almuerzo, *sello Velador*

25'25''-28'15'' = 2'45''

Descripción de la escena

Aunque han anunciado unos succulentos platos con sus textos ensoñadores, en la mesa sólo se muestran unas cuantas botellas de vino y unos mendrugos de pan. Pero eso no impide que todos (menos Silencio, quien se incorpora más tarde) se sienten a la mesa y disfruten de la comida. Y, como es costumbre en El Velador, hace uso de ritmos percusivos y onomatopeyas para darle movimiento y originalidad a la escena.

Poco después se superpone al juego rítmico una melodía cantada por uno de los personajes en lengua francesa, pasando esta melodía a primer plano. Analizaremos ambos elementos sonoros en una misma tabla, separados por una barra (/) donde los sonidos percusivos estarán en primer lugar y la melodía entonada en segundo lugar.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA Fragmento nº 8
Timbre		Voz hablada, sonidos percusivos / voz masculina cantada (1)
Dinámica		Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i> / estable con un matiz <i>forte</i> (2)
Expresión		Rítmico / cantabile
Ámbito Melódico		Hablado- Estrecho, relación: grado conjunto en su mayoría
Armonía		Sin tonalidad / Tonal, Do menor(3)
Textura		Contrapuntística- Monódica (4)
C. Estilísticas		al estilo de los grupos actuales de percusión, onomatopeyas / influencia del 2º movimiento del <i>Concierto de Aranjuez</i> (5)
Ritmo		Métrico
Compás		Cuaternario
Agógica		Moderato, pulso= 104 (6) / Adagio, pulso = 52
Estructura		Es una estructura de un solo compás con anacrusa que se repite constantemente / frases de 4 compases (7)

(1) Utilizan el sonido del hipo, de la respiración, del sonido al masticar, etc.

(2) El volumen de la música es respetuoso con las entradas del texto hablado, pasando a un segundo plano hasta la finalización de éste.

(3) El original del concierto de Aranjuez está en Si menor, un semitono más grave que lo que escuchamos aquí.

(4) El ritmo de la melodía cantada se adapta al ritmo de las onomatopeyas, pero estos no sustentan armónicamente a la melodía. Es por ello que consideramos como Monódica la melodía cantada.

(5) Esta melodía, por sus giros nos recuerda al tema principal del 2º movimiento del Concierto de Aranjuez de J. Rodrigo que, casualmente fue escrito en París en 1939 y estrenado un año después, es decir, un año

antes de la escritura de este texto por Picasso. El concierto de Aranjuez tiene una indicación metronómica de pulso= 44, un poco más lento.

(6) El tempo, entre andante y moderato, es el natural con el que se realizan los movimientos en la vida cotidiana: hablar, caminar o comer.

(7) El segundo movimiento del concierto de Aranjuez comienza con 6 compases de introducción al tema en los que la guitarra toca arpeggios a ritmo de negras. Aquí tenemos una introducción del juego rítmico-percusivo.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 8	
		E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética	
	Lógica del f. musical	Interna	
	Música-Emoción	Empática	
	Tipo de Sincronía	Unificación	
	F. Estructuradora	Reunir	
	F. Interpretacional	A.P., contextualización (1)	

(1) La melodía cantada, muy similar a la compuesta por Rodrigo, nos traslada a aquellos momentos de desesperación que en esos años, también en la capital francesa, vivió el compositor cuando nació su hijo ya muerto y casi fallece su mujer. Esta melodía es una súplica a Dios para que no le robe también a su mujer. En ella se puede oír el pulso del corazón y el perdón de Dios. En esta versión, los chasquidos podrían ser ese pulso constante que los agarra a la vida a pesar de los tormentos.

TEXTO con música

A.G.: - Voy a tomar un poco mas de esturión el acre sabor erótico de estos manjares mantiene en vilo mis gustos depravados por los platos picantes y crudos.

Ch4:- ¡Oh, Oh, Oh! El vestido de encaje que llevaba en el baile el día funesto de mi santo acabo de encontrarlo completamente apolillado lleno de manchas encima del armario del retrete retorciéndose de dolor inflamado bajo el polvo del tic tac del reloj. Seguramente habrá sido nuestra sirvienta que se lo puso el otro día para ir a ver... a su hombre.

TEXTO sin música

C.-: ¿Sabéis? Anoche parió el gato (-No!!). Sí, ahogamos a las criaturas en una piedra dura exactamente en una hermosa amatista. Hacía un tiempo magnífico esta mañana, un poco frío pero caluroso a pesar de todo.

T.: - He hallado el amor. Tiene las rodillas desolladas y mendiga de puerta en puerta. No tiene ni un céntimo y busca un P.G. quiso poseerme pero fue el quién cayó en la trampa. ¿Veis? He estado demasiado tiempo al sol. Tengo todo el cuerpo lleno de ampollas. El amor, el amor. Aquí tengo una moneda de cien céntimos. Cambiádmela por dólares y guardaos para vosotros las migajas de la calderilla. ¡Felices fiestas amigos míos! Buenas tardes, buenos días, buenas noches y adiós. Y me muero.

[Desfallece en el suelo. Todos corren a su lado y lloran]

Ch4: - Hermosa muchacha. Inteligente pero rara, muy rara.

A.G.: - Todo esto terminará mal, conocía a un señor, un señor muy bien y muy rico. Encargaba que pagara la cena y por la tarde, entre las siete y las ocho, tomaba el vermut en el gran café que hace ángulo con la calle Mayor. Fue el quien me enseñó a desmenuzar correctamente el lenguado. Años más tarde se fue para siempre a vivir a un viejo castillo histórico. Pues bien, opino que así tumbada boca arriba, se le parece.

[Colocan el cuerpo de la Tarta sobre la mesa y lloran su ausencia]

P.G.: - Ahora que la Tarta se ha ido, ¡escuchadme! Esta muchacha está loca e intenta pegárnoslas con sus tejemanejes amanerados de princesa. Yo la quiero, claro está, y me gusta. Pero, de eso a hacerla mi mujer mi musa o mi Venus, queda todavía un largo y difícil camino por recorrer. Si bien, es verdad que su belleza me excita y me enloquece. Su hedor, su manera de comer en la mesa de vestirse y sus modales tan amanerados me joroban. Ahora decidme francamente lo que pensáis. Os escucho. Angustia, ¿tú qué piensas?

L.P.: - La conozco muy bien a tu amiga. Fuimos juntas a la escuela durante algunos años y te aseguro que en clase su conducta fue considerada ejemplar por todas nosotras. Sí estaba cubierta de espinillas. Yo se, desde luego, que eso no era culpa suya ,sino debido a la falta de diversas materias grasas y a la delgadez de un muchacha abandonada a sus instintos.

A.G: - Muy sucia de cuerpo, despeinada, despidiendo mil malos olores y dormida con su corto delantal negro, sus gruesas chanclas y su esclavina de punto.

Ch4: - En la manera de mirarla, todos los hombres, los viejos obreros, los jóvenes y determinados señores distinguíamos claramente los fuegos y las velas encendidas delante de la imagen devastadora que se les ofrecía quemando en sus manos ocultas en sus braguetas el diamante puro de la fuente de Juventud.

C.: - Esta chiquilla tenía para mí el sabor de un pirulí. [Llora]

A.G.: - Ahora no hay nada que decir. L. T. es una hermosa muchacha mayor.

P.G. : - Su cuerpo es una noche de verano rebosante de luz y de aromas de jazmines y de estrellas.

CBLN: - P.G., te gusta, ¿eh? P.G., es tu problema. Si te gusta todo va bien y allá tu con la dicha y las complicaciones- ánimo os bendigo y buena y duradera suerte. ¿Vienes Prima? Nos vamos, ¿eh? P.G. sin rencor.

LP: Sobre todo no olvides ponerle a los langostinos un buen trozo de corteza de tocino perejil y un buen vaso de leche de burra.

PG: - ¡Qué lamentable pandilla de cretinos! El azul lánguido del arco que cubres con su velo de encaje. Las rosas del cuerpo desnudo del amaranto del campo de avena enjuta gota a gota la carga de diminutos cascabeles de los hombros del amarillo limón que sacude las alas. Las señoritas de Aviñón disfrutaban ya de treinta y tres años de renta.

LT: - ¡Cómo se han ido, sin decir ni pío, a la francesa! ¿Sabes una cosa?. Todos esos me dan asco. Yo solo te amo a ti, pero tendremos que ser muy sensatos gordito mío, y mas ahora que yo soy lo que se dice virgen. Me voy a poner los carteles luminosos de mis pechos al alcance de todos y a ponerme las botas haciendo el amor en el Mercado Central.

Fragmento con música nº 9: *Entrada*

36'47''-39'40''= 2'53''

Descripción de la escena

Pie Grande queda solo en el escenario, sin mediar palabra, cuando La Tarta, en un brote de desesperación, le dice que va a vender su cuerpo al Mercado Central. Es justo en ese instante cuando comenzamos a escuchar la misma música que se utilizó en la entrada de la obra teatral. Es un momento muy dramático. Además hace de puente para el paso de tiempo mientras Tarta regresa medio desvestida. La música está muy en segundo plano hasta que PG le ayuda a taparse y la abraza y entonces pasa a primer plano. La luz se oscurece y cambia a tonos azul-morado.

Ya es la tercera vez que se usa el mismo tema musical. Podemos decir que siempre coincide con la salida y vuelta a entrar al escenario. Parece que el uso de este tema coincide con un nexo temporal a modo de resumen, ya que el tiempo diegético es menor que el tiempo natural del argumento. También coincide el uso del tema musical con una bajada de la iluminación. No incluiremos la tabla de análisis musical puesto que ya la hemos analizado previamente. Sí diremos que el volumen se mantiene *pianissimo* toda la

escena hasta que acompaña el abrazo de Pie Grande hacia La Tarta con una subida de volumen a *forte*, lo que hace a la música empática con la emoción de la escena.

TEXTO con música

T.: - Buenos días, buenas tardes. Le traigo orgía. Estoy completamente desnuda y me muero de sed. ¿Va usted a prepararme en el acto una taza de té y dos? Deme una piel de pelos apolillados, para cubrirme, y primero bésame en la boca y aquí y aquí, aquí, aquí y ahí y por todas partes. Yo tengo que amarle por haber venido de este modo, en chancletas como entre vecinos y completamente desnuda a decirle buenos días y hacerle creer que me ama y quiere tenerme acurrucadita entre sus brazos por muy pequeña amante que yo pueda ser para usted y dueña absoluta de mis pensamientos para con usted que tan tierno adorador parece. Vaya a prepararme el té, mientras yo me voy a cortarme el callo del dedo meñique que me molesta.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 9	
	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación-Estética
	F. Estructuradora	Reunir-Puntuar
	F. Interpretacional	A.P.(1)- A.R. I.

(1) Es el tema del inicio de la obra con un significado muy diferente ya que, en este caso, la escena está llena de dramatismo. De nuevo coincide con una transición en la que parece que pasa el tiempo mientras Tarta se va al mercado y vuelve a la casa. La música hace de nexos para reunir las diferentes acciones y plasmar el paso del tiempo.

TEXTO sin música

L.T.: - Vaya manera tiene usted de reír y de apretar. Estoy cubierta de nieve y tiritito. Tráigame un ladrillo , tráigame un ladrillo.

P.G.: - Aquí tiene su merienda. Nada de agua del grifo, ni té, ni azúcar, ni taza ni platillo ni vaso ni cuchara. Pero tengo aquí bajo mi brazo una hermosa sorpresa: mi novela y este grueso salchichón le vaya cortar algunas gruesas rodajas que le meteré en la cabeza si

usted me lo permite y quiere escucharme atentamente durante estos largos años de noche negra de que disponemos para gastar alegremente desde esta mañana hasta el mediodía. [Tira al aire todos los folios y su novela queda esparcida por el suelo] He aquí la página 380.000 que me parece particularmente interesante. [Mientras P.G. lee, T. orina en una escupidera. Llega C., se lanza sobre T. y comienzan a mantener relaciones sexuales en el suelo haciendo caso omiso a la lectura de sus escritos que realiza P.G.].

P.G.: - El salón grande de baile armado estaba lleno de azúcar y de salmuera de lo mas granado y lo mejor de la amable sociedad selecta sentada frente al hecho consumado lleno de plumas de oropel de los niños que se han soltado el pelo como lágrimas tardías y equívocas sobre el campanario del regimiento el reloj mostraba la mas completa indiferencia a los ángulos de la esfera solar a la que abrazaba. Los arrumacos de los cuervos haciendo la rueda dentada de la máquina de coser y descoser botones animan tan poco el paisaje medio muerto que la hierba crece sobre su vuelo y los batimientos de sus alas no se adhieren al muro de la iglesia y se deslizan sobre los adoquines de la plaza donde se aplastan materializando convenientemente la aventura destinada a ocupar esta casilla provisional. [Entran en escena los demás personajes, quedándo asombrados por semejante espectáculo].

L.P. y A.F.: - Hola, miren qué langostinos les traemos

Ch4: - Unos langostinos rodados buenísimos

P.G.: - ¡Muy bonito, muy bonito, muy bonito! Estamos aquí dando el callo y vienen ustedes a molestarnos con sus asquerosos langostinos. ¿Qué quiere usted que hagamos con sus langostinos?

L.P. y A.F.: - Los langostinos rosados.

A.G.: - Exquisiteces y ¿llama usted a “eso” nuestros asquerosos langostinos?

A.F.: - Somos amables pensamos en usted y usted nos regaña esto no está bien.

A.G.: - A mí esto me enseñará la próxima vez a no obsequiarte con langostinos.

P.G.: - Es que hay veces.

L.P.: - Y tú Tarta ahora mismo sin más tardar voy a contarle todo a tu madre. [Agarrándola de los pelos y lanzándola al suelo]

A.G.: - Vergüenza debería darte. Aquí, en pelota viva delante de un señor, un escritor, un poeta y en pelota viva. Con unas simples medias. Puede que eso sea muy literario y muy puerco pero ésa no es la conducta más adecuada de una Venus, ni de una musa, ni de una muchacha que se precie a sí misma.

L.P.: - ¿Y qué va a decir tu madre cuando se entere esta tarde sin falta en el lavadero de tu deplorable conducta de mujer desvergonzada arrastrada por sus instintos?

L.P.: - Para el pañal del estudio artístico de P.G.

L.T.: - Prima, tienes razón. La bolsita de almendras garrapiñadas que le compré ayer a P.G. La verdad es que ese hombre es un cerdo, un perverso, un refinado y un judío. Por cierto prima, ¿tienes algodón? O préstame tu pañuelo. Me voy a arreglar para salir

[P. y T. se pelean por los suelos con tirones de pelos. Los demás intentan separarlas. S. les echa el cubo de la orina por encima. Gritan, vociferan].

C.: - Señor Silencio, señor Silencio. Venga, venga. Tiene usted derecho a seis sillas del salón, hélas aquí. Tú, tu, tú Ch4, Ch4, paso adelante. Si eres capaz de responder a esta preguntas te daré la lámpara de araña del comedor . ¿Cuánto son 4 y 4?

Ch4: - ¿Demasiado y no gran cosa?

C.: - ¡Muy bien! Pie Gordo, ¿a qué huele esto? ¡Muy bien! ¡Has comprendido! Aquí tienes una caja llena de plumillas de escribir. Son para ti y buena suerte con tu novela. Tú, Tarta, dame tus cuentas.

Fragmento con música nº 10: Pasodoble *Ay noche estrellada*

46'55"-51'20" = 4'25'' (La escena acaba 15'' después que la música en el minuto 51'35'')

Descripción de la escena

La novela de Pie Grande esparcida por todo el suelo de la habitación.

Todos tienen alguna habilidad y sacan el arte que llevan dentro. En escena tocan un pasodoble de clarinete (S.), trombón (A.G.) y piano (Ch4 y L.T. después) Los demás ríen y bailan. La Prima realiza acrobacias en unos lazos que penden desde el techo. Cebollón canta poniendo texto al pasodoble. Simulan una corrida de toros con una cabeza con cuernos y una chaqueta como capote. Oímos los vítores. Todo es alegría con un tinte patriótico y popular. La Tarta reemplaza a Chiquilicuatro al piano quien efectúa unos pasos flamencos ornamentados con un mantón y su bata de cola. En el escenario conviven varios planos de forma simultánea. 48'40" todos miran a la acróbata. Angustia la Flaca expresa su emoción. La música en primer plano. Acaba el paso doble con una cadencia en *Mi menor, forte* y seca y la corrida continúa en silencio y con discreción. La Flaca, que interpretaba al toro, se desvanece como si hubiera muerto. Además de colaborar todos tocando o bailando, Cebollón dirige la interpretación realizando aspavientos con los brazos, con ritmo binario.



Acrobacia de La Prima¹⁹⁶

Texto sin música

L.T.: - Tengo las encías malvas, azúcar en la orina y las manos agarrotadas por la gota llenas de clara de huevo chancro, fístulas, escrófulas, y los labios retorcidos de hiel y de ...vestida con decencia limpia llevo con elegancia los atuendos ridículos que me regalan. Soy madre y perfecta ramera y se bailar la rumba.

C.: - ¡Tendrás una lata de petróleo y una caña de pescar! Antes has de bailar con todos nosotros. [Palmea]. Música. Música, música. Empieza. Don Diego, música, música. ¡Música! [Ríen. Todos se organizan para el baile].

Tras las palabras de Cebollón, comienza la música.

¹⁹⁶ Imagen cedida por la compañía

ANÁLISIS DE LA MÚSICA	EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 10	
	Timbre	Voz, clarinete, trombón, piano (1)
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>forte</i>
	Expresión	Rítmico, marcato
	Ámbito Melódico	Estrecho, relación: predominio del grado conjunto
	Armonía	Tonal, Mi frigio
	Textura	Melodía acompañada
	C. Estilísticas	Pasodoble
	Ritmo	Métrico
	Compás	Binario
Agógica	Moderato, pulso= 120	
Estructura	Estrofas. Frases de 8 compases	

(1) Debido a las risas, palmas en escena y la calidad de la grabación, no conseguimos transcribir el texto del pasodoble, pero suponemos que no es parte del texto picassiano.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 10	
	E. Audiovisual	In (1)
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación
	F. Estructuradora	Reunir-Separar (2)
F. Interpretacional	Contextualización (3)	

(1) Aunque simula ser música en vivo, las pistas del clarinete, del trombón y del piano son grabadas mientras que la voz sí es en vivo.

(2) La música es la encargada de reunir los diferentes planos que suceden simultáneos en la escena. Sin embargo, al final, cuando Chiquilicuatro manda callar a todos los que tocan, y Cebollón y Angustia la Flaca siguen interpretando la corrida en silencio, la ausencia de música produce un corte en la cadena audiovisual.

(3) Al igual que el himno con texto francés contextualizaba la obra en Francia, este pasodoble, propio de la cultura popular española, nos sitúa en las raíces de este grupo de artistas españoles emigrados a París. Este género musical de compás binario es el utilizado en las fiestas de los toros, y es justo eso lo que representan en esta escena.

Fragmento con música nº 11: *Canción de La Tarta- Circense*

51'40"- 57'17'' = 5'37''

Descripción de la escena

Los 20'' sin música entre el fragmento anterior y éste, sirven para separar la escena previa de esta.

El hecho de que la novela de Pie Grande esté esparcida por el suelo del salón no parece incomodarlos, ni siquiera al autor, quien permanece sentado en una de las sillas, con la mirada perdida. Chiquilicuatro se sienta de nuevo al piano y comienza a tocar una pieza a ritmo de vals mucho más tranquila que la pieza del fragmento anterior. La Tarta entona una melodía con texto en francés. Chiquilicuatro también se lanza a cantar al unísono con La Tarta. (Se sabe que está haciendo un playback al piano, aunque no es esa la sensación que se pretende dar). Angustia La Gorda se coloca una nariz de clown. Silencio se mueve como si fuese una marioneta. Angustia la Flaca, que terminó la corrida de toros por los suelos, permanece en cuclillas observando a sus compañeros. Los presentes se aplauden a sí mismos. A pesar de sus pesares, todos buscan algo de alegría en sus vidas. Poco a poco pero con un gran alboroto se van sentando frente a Pie Gordo que, con ayuda de una ruleta, va cantando los premios de una lotería. Parece que todos reciben premios y gritan eufóricamente uno tras otro. Pie Grande es quien anuncia los premios. Los intérpretes dejan de cantar y abandonan el piano. El tema musical sigue sonando pero se funde con el tema *Entrada* que ya conocemos. La música se transforma en Off, No Diegética y el timbre cambia dejando el piano junto al clarinete y el trombón. Este elemento queda tan en segundo plano que ningún personaje parece percatarse de él. Una vez que todos han recibido sus premios, sube el volumen de la música.

Al igual que en el comienzo de la obra, escuchamos un tema introductorio que enlazó con un vals en Do Mayor, aquí utiliza la *canción de La Tarta* para enlazar de nuevo con el vals de la *Entrada*.

Analizaremos en una sola tabla el fragmento pero separando con una barra (/) cuando la música está presente en escena y cuando pasa a ser No Diegética. Si los valores son iguales, solo los incluiremos una vez.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 11
Timbre		Piano y voz / clarinete, piano y trombón
Dinámica		Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i> / estable con un matiz <i>pianissimo</i> (1)
Expresión		Cantabile
Ámbito Melódico		Amplio, relación: grado disjunto
Armonía		Tonal, La menor/Do Mayor
Textura		Melodía acompañada
C. Estilísticas		Influencia del ritmo de vals
Ritmo		Métrico
Compás		Ternario
Agógica		Andante, pulso= 96
Estructura		Estrofa-estribillo / Introducción(10 compases), <i>a</i> (16 compases), <i>b</i> y <i>c</i> .

(1) El matiz de la interpretación es siempre el mismo, sólo varía el volumen con el que se reproduce la grabación.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 11
E. Audiovisual		In / Off
Diégesis		Diegética / No diegética
Lógica del f. musical		Interna
Música-Emoción		Empática
Tipo de Sincronía		Unificación / Estética
F. Estructuradora		Reunir/ Puntuar
F. Interpretacional		Contextualización/ A.R.I.

TEXTO sin música

C.: - Siempre he de ser el primero y seré el primero.

A.F.: - Me lo contó un pajarito.

P.G.: - 24 más 00.1042.

Ch4: - Ja, ja, ja. 24 más 00.1042. Me ha tocado el premio gordo. ¡Me ha tocado el premio gordo!

P.G.: - El 9.

A.G.: - Uy! El 9! Es precisamente mí número el que gana el premio gordo. [Risas]

P.G.: - 60 más mil doscientos 007.

L.T.: - ¿60 más mil doscientos 007? ¡Me ha tocado el premio gordo! [Eufórica, en pie, gritando]. Es que siempre he tenido suerte.

P.G.:- 4.449

TODOS:- ¡Uy!

P.G.:- Me ha tocado a mí el premio gordo.

P.G.:- 4.254

Ch4:- 4.254 afortunado ganador del gordo soy. Me felicito, me felicito.

P.G.: El 0009

L P.- el 0009 lo tengo yo. Afortunada ganadora del gordo soy. Afortunada ganadora del gordo soy

P.G.:- 3924

C.:- ¡3.924! El gordo, el gordo. Me ha tocado el gordo. El gordo, el gordo , el gordo.

P.G. :El 11.

A. G.:- El 11, el 11 es el número del gordo y lo gano yo.

P.G.:- 17.215... 17.215. ¿quién tiene el 17.215?

A.F.:- Ah! El 17.215 tengo el premio gordo por todas partes.

Fragmento con música nº 12: Copla

57'26" -59'20"= 1'54''

Descripción de la escena

Tras ser todos premiados y disfrutar de su buena suerte acompañándose de un poco de vino tinto, la música del fragmento anterior vuelve a subir de volumen. Pero sobre esta se superpone un palo flamenco cantado y escenificado por Silencio. El tema anterior desaparece. Termina su interpretación de forma dramática tumbado en el suelo, entre gemidos. Los demás ríen tras cada frase. Todos se sientan a escucharle. La luz se vuelve tenue en tonos morados. En las siguientes tablas solo analizaremos la voz cantada en escena puesto que el fragmento anterior ya incluía el análisis de la música grabada. Pero tengamos en cuenta que el público recibe unos segundos ambas músicas a la vez y es la superposición de la música la que ayuda a encabalgarse las escenas dando continuidad rítmica.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA	EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 12	
	Timbre	Voz
	Dinámica	Inestable, con un matiz que pasa por <i>mf-p</i>
	Expresión	Cantabile
	Ámbito Melódico	Estrecho
	Armonía	Modo frigio
	Textura	Monódica
	C. Estilísticas	Palo flamenco: bulerías
	Ritmo	Métrico
	Compás	Cuaternario (subdivisión ternaria)
	Agógica	Andante, pulso= 72
	Estructura	Copla, estribillo

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 12	
	E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Estética
	F. Estructuradora	Puntuar
	F. Interpretacional	A.R.I., contextualización (1)

(1) Al interpretar un palo flamenco, la música traslada la escena y al espectador a la cultura española.

TEXTO cantado

S:- Las sábanas arrugadas arrancaban a la noche canciones desesperadas.

TEXTO sin música

A. F.:- Es hermoso como un astro. Es un sueño repintado con colores de acuarela sobre una perla. Sus cabellos tienen el arte de los complicados arabescos de las salas del palacio de la Alhambra. Y su tez posee el sonido argénteo de una campana que replica el tango de la noche en mis oídos henchidos de amor. Todo su cuerpo resplandece con la luz de mil bombillas eléctricas encendidas. Su pantalón está saturado de todos los perfumes de Arabia.

[L.T., AG y L.P. desnudan a Silencio, dejándolo en calzoncillos]

CH4:- De buena gana me lo tiraba sin que se diera cuenta.

Todas: -Te amo, te amo.

[Se retuercen junto a Silencio sensualmente. Con un movimiento brusco, Silencio las echa a todas y comienza a jadedear o lloriquear]

S.:- Temores de los cambios de humor del amor y humores de los saltos de cabra de la rabia, tapadera puesta al sereno que se desprende de las algas que cubren el vestido almidonado de ricos jirones de carne despierta por la presencia de los charcos de pus de la mujer súbitamente aparecida reclinada en mi lecho, gargarismos del metal fundido de sus cabellos gritando de dolor toda su alegría de ser poseída, juego de azar de los cristales hundidos en la mantequilla fundida de sus gestos equívocos -la carta que sigue paso a paso la palabra inscrita en el calendario lunar de sus pliegues enganchados en las zarzas hace estallar el huevo lleno de odio y las lenguas de fuego de su voluntad, sodomizada en la palidez del lirio en el punto exacto en que el limón exasperado languidece, la goma arábica que chorrea de su serena actitud rompe la armonía del ruido ensordecedor del silencio cogido en la trampa. Envolvamos las sabanas usadas en el polvo de arroz de los ángeles y revolquemos los colchones en las zarzas, encendamos todas nuestras linternas, lancemos con toda nuestras fuerzas los vuelos de las palomas contra las balas, y cerremos con siete llaves las casas demolidas por las bombas. Tú, tú, tú y tú, nadie, nadie, nadie, nadie.

Fragmento con música nº 13: *Canción de Angustia la Flaca, (Himno)*

1h 3'20'' 1h 5'10'' = 1'50''

Descripción de la escena

La escena anterior acabó llena de dramatismo tras el intento de abuso a Silencio o, simplemente, su ridiculización. La luz se vuelve tenue y todos permanecen por los suelos o sentados con la mirada perdida, avergonzados o resignados. Angustia la Flaca, como si no fuese con ella, entona de nuevo la melodía del Himno pero muy pausada y desafinada. Silencio enciende la radio, sonido que se mezcla con la voz cantada de la Flaca que cada vez pasa más a un 2º plano. Además de la radio, comienza de nuevo el tema de la Entrada, tema que sirve para concluir la obra y dar así una sensación de obra cerrada, puesto que utiliza el mismo tema y oscuridad para comenzar y finalizar la puesta en escena.

No incluiremos el análisis musical puesto que ya apareció en el fragmento con música nº 7.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA, Fragmento nº 13	
		E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética	
	Lógica del f. musical	Interna	
	Música-Emoción	Empática	
	Tipo de Sincronía	Estética	
	F. Estructuradora	Separar, Puntuar	
	F. Interpretacional	A.R.I., Contextualización	

Para los aplausos, esta música se transforma en el pasodoble, versión instrumental de *Ay, noche estrellada*, quedando entonces el fragmento final con tres temas musicales fundidos, la *Canción de Angustia la Flaca*, la *Entrada* y el Pasodoble *Ay, noche estrellada*.

Cómputo y resumen final de *El deseo atrapado por la cola*

Tras haber realizado el análisis de cada fragmento con música, pasamos a hacer una comparación de aquellos valores obtenidos.

Nos encontramos con una casa de artistas en la que todos saben cantar y dominan algún instrumento. A pesar de ser una obra con mucho texto, hay 30 minutos de música, casi toda en vivo, un 50% del tiempo total de la obra, lo que refleja la importancia de la música en la vida de estos artistas.

Los instrumentos que tocan son el piano, el clarinete, el trombón y, por supuesto, la voz. Es por ello que hay mucha homogeneidad tímbrica durante la obra. Los temas más dramáticos son interpretados sólo con la voz.

La dinámica también es bastante homogénea, tanto en cada fragmento como en el conjunto de la obra. No se utilizan matices extremos como *pianísimo* o *fortissimo*. La música está presente pero a un volumen en equilibrio con el resto de los elementos sonoros de la representación, con una dinámica cercana al volumen de la voz hablada.

En cuanto a la expresión hay un claro predominio de los temas *cantabile* y *legato*, algo propio de la voz cantada y de la canción popular.

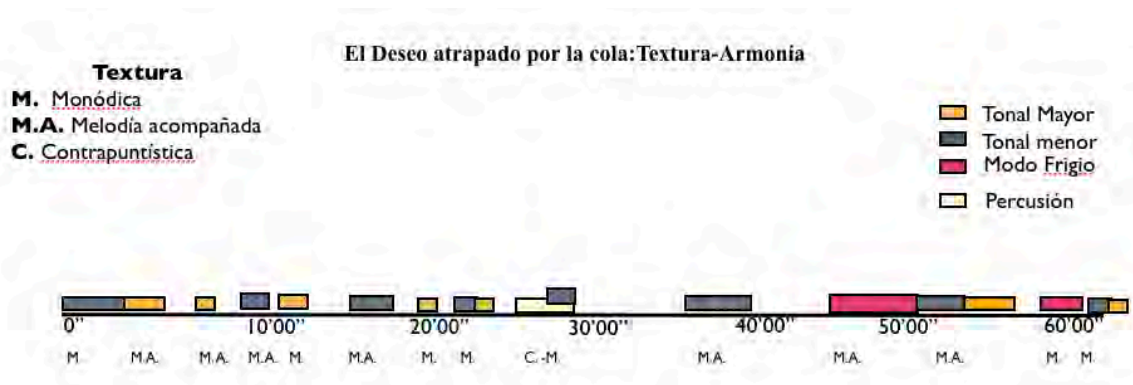
Las tonalidades son bastante cercanas entre ellas: Do Mayor, su relativo La menor, su homónimo Do menor y el modo frigio —que nos traslada a la cultura del flamenco—, o bien Fa Mayor (subdominante de Do Mayor) usado para el himno con lengua francesa. Reflejaremos estos valores en la siguiente tabla.

Digamos que toda la contextualización con himnos franceses se ve superada por el toque Velador que trae la obra a su propia cultura. La obra, como decíamos, concluye con el pasodoble, usado de nuevo para recibir los aplausos.

El ámbito de la melodía es casi siempre estrecho, puesto que es algo más natural para la voz cantada, sobre todo si hablamos de la canción popular.

La Textura, como podemos observar en la siguiente tabla, tiene un claro predominio de la melodía acompañada, dejando la textura monódica para la voz cantada o ese solo de clarinete que interpreta Silencio en su momento de meditación. Es decir, la textura monódica está más cercana a los momentos de soledad, dramatismo o tristeza.

En la siguiente tabla plasmamos sobre una línea de tiempo las tonalidades usadas y las texturas.



Observamos cómo se percibe cierta unidad en estos dos parámetros que dan una sensación de forma cerrada a la obra teatral.

La representación empieza y acaba con un tema de tonalidad menor que pasa a Mayor, con una textura monódica, textura sencilla y poco densa. Si la observamos como en espejo hacia el punto central, vemos como la textura es en general de Melodía acompañada, dejando la contrapuntística y percusiva para la mitad de la obra.

Los dos fragmentos en modo frigio, más cercanos al final de la obra, hacen que la obra se vaya acercando contextualmente a las raíces de la compañía teatral o bien a los orígenes de alguno de los habitantes de la casa. El pasodoble, la bata de cola, todo ello son símbolos para contextualizar la obra culturalmente.

Respecto a las cuestiones estilísticas hemos encontrado la inclusión del uso del vals, el himno, pasodoble y el sello velador, original y exclusivo en cada una de sus apariciones. Plasmamos en un sencillo esquema la sucesión de los temas musicales tal y como aparecen para visualizar de forma más clara su presencia o posible repetición.

1a	1b	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Final
Entrada	Circense	Himno	Entrada	Clarinete solo: Circense	Entrada	Canción Prima	Canción Flaca (himno)	Sello Velador	Entrada	Pasodoble	Canción la Tarta- Circense	Copla	Canción Flaca (himno)	Entrada	Pasodoble

El deseo atrapado por la cola. Tabla temas musicales

Vemos claramente como el tema *Entrada* sirve de hilo conductor y aparece hasta

cinco veces, espaciadas por todo el transcurso de la representación. Igualmente el tema del *Himno* lo encontramos tres veces y dos veces el *Pasodoble*. Es llamativo cómo el *Sello Velador* está más o menos en la parte central de la obra. Gracias a esta repetición temática se consigue un equilibrio formal de la puesta en escena y una familiarización con los temas empleados.

Apreciamos un claro predominio del ritmo ternario. Nueve de los trece temas tienen compás ternario o subdivisión ternaria. Este compás es mucho más direccional, teleológico, como si de una rueda en movimiento se tratase. Es un ritmo que camina por sí mismo y ayuda a avanzar a la representación.

Al igual que la expresión no buscaba efectos llamativos con staccatos o acentos, el tempo también es cercano a la naturalidad, al ritmo diario, con un claro predominio del andante o moderato. La música forma parte de su día a día, de su quehacer, y se adapta al ritmo natural de los acontecimientos.

En la siguiente tabla plasmamos un resumen de aquellos valores más significativos que antes fueron expuestos en cada fragmento.

EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA									
FRAGMENTO	TIEMPO	DURACION	TONALIDAD	TEXTURA	ESTILO	COMPAS	TEMPO	TIMBRE	EXPRESIÓN
1	0'00"	5'30"	Do m? Do M	M/M. A.	S.XX/ Vals	3	Andante	cl, p, vcl, tb	Legato
2	7'02"	1'22"	Fa M	M.A.	Himno	4	Allegro	voces, p	Marcato
3	9'40"	1'48"	Do m?	M.A.	S. XX	3	Andante	cl, p, vcl	legato
4	10'40"	2'07"	Do M	M.	Vals	3	Moderato	cl	Legato-picado
5	15'55"	3'15"	Do m?	M.A.	S. XX	3	Andante	cl, p, vcl	Legato
6	19'55"	32"	Do M?	M.	Canción popular	2	Moderato	voz	Cantabile
7	21'55"	2'	Re M	M.	Vals	3	Largo	voz	Legato
8	25'25"	2'45"	Perc/ Do m	C./M.	Percusión/ C. Aranjuez	4	Moderato /Adagio	voz, perc.	Rítmico /cantabile
9	36'47"	2'53"	Do m?	M.A.	S. XX	3	Andante	cl, p, vcl	Legato
10	46'55"	4'25"	Mi frigio	M.A.	Pasodoble	2	Moderato	cl, p, vcl, tb	Ritmico, marcato
11	51'40"	5'37"	La m /Do M	M.A.	Vals	3	Andante	P,voz/cl,p, tb	Cantabile
12	57'26"	1'54"	Frigio	M.	Palo flamenco	4(3)	Andante	voz	Cantabile
13	1h3'20"	1'50"	Mi m, Re M	M.	Vals	3	Largo	voz	Legato

Tabla resumen análisis música: El deseo atrapado por la cola

cl: clarinete, p: piano, tb: trombón, perc: percusión, vl: violín, , vcl: violonchelo

Respecto a la relación de la música con la escena podemos resumir esta obra haciendo un repaso por todas las mediciones realizadas:

Nos encontramos con varios temas musicales de más de 5 minutos de duración. Esto es bastante largo en la proporción de una obra teatral de 1 hora. Desde el minuto 47 hasta el 59, aunque lo hemos dividido en varios fragmentos, nos encontramos con música sin descanso. Salvo unos minutos en el fragmento 11, es toda música producida en el escenario. Pero no queda nada forzado, ni convierte a la obra teatral en un musical, es simplemente que la música forma parte de la vida de los personajes.

Nueve de los trece temas son música producida en la escena en las que los personajes cantan o tocan instrumentos musicales. Esto es una proporción muy alta, lo que nos aporta información sobre la cultura y las aficiones de los personajes.

El resto de temas son música *Off*. En el fragmento 11, la música pasa de ser *In* a ser *Off*, lo que nos hace perder credibilidad sobre la verdadera interpretación en escena. La voz cantada que escuchamos sí es producida por los personajes, pero los sonidos del resto de los instrumentos son grabados y los actores hacen un más que creíble playback.

Siempre que la música se produce en el escenario, se convierte en música Diegética, pues sabemos que al menos aquellos que la interpretan la están escuchando y son conscientes de este elemento.

En algunos momentos hay personajes que permanecen con la vista perdida, absortos, mientras sus compañeros realizan la interpretación musical. Pero sería absurdo decir que para ellos la música es *No Diegética*, simplemente no son partícipes, pero tienen que escucharla sí o sí por razones naturales, aunque para ellos esta música es quizás simplemente música de ambiente.

Al ser la mayoría de los temas interpretados en la propia escena, observamos una lógica interna del flujo musical.

Solo en los fragmentos 4-6 observamos cierta anempatía de la música con respecto a la imagen. En el fragmento 4 Silencio tocaba el clarinete mientras los demás dormían y Pie Grande hacía como que vendía cigarrillos. La melodía estaba en Do Mayor, con ritmo ternario. En el fragmento 5 aparece de nuevo el tema de la entrada mientras todos se bañan en una bañera. La tonalidad era de Do menor y también un ritmo ternario. En el siguiente fragmento La prima se balanceaba en un columpio mientras tarareaba una canción popular infantil. La tonalidad vuelve a ser Do Mayor pero esta vez sobre un compás binario. Apreciamos como esta anempatía ocupa el fragmento del minuto 10 al

20, no es la mitad de la obra, es más bien la presentación de los personajes y de sus calamidades. La anempatía provoca mayor tensión en el argumento teatral.

Observamos cómo la música sirve para separar o unir planos, algo que en el cine sería muy fácil con el enfoque de la cámara; en cambio en el teatro se debe hacer uso de elementos que capten la atención del público hacia un primer o segundo plano, como son la iluminación, el movimiento y la música. La música es un elemento, como cualquier sonido, que llama la atención del espectador y hace direccionar la vista hacia su proveniencia. Si además esta música está producida en el escenario, tiene un texto, o una coreografía, pasa a ser el centro de atención dentro de la escena.

Cuando decimos que la música reúne o separa nos referimos no sólo a la fusión o separación entre dos escenas sino también a la reunión o separación de varios planos que suceden de forma simultánea en escena. La música adquiere la capacidad de reunir a todos aquellos que están tocando un instrumento, cantando o bailando, a todos aquellos que participan en la acción relacionada con la música, interpretándola o siendo conscientes de ésta y participando en la acción separando a aquellos que realizan su propia acción. Normalmente, cuando hemos dicho que la música separa es porque se realizan dos acciones en el escenario, aunque también hay casos en los que la música finaliza antes del fin de la escena y ese silencio musical da mucha intensidad al momento.

Son muchos los fragmentos con música donde ésta consigue hacernos viajar por el mundo y contextualizar la obra en el lugar en que acontece: esos himnos con lengua francesa, o esas coplas o palos flamencos que nos trasladan de nuevo a la cultura originaria del grupo teatral o quizás a esas reminiscencias que los personajes, como Picasso, tenían de su tierra natal.

En la siguiente tabla vemos un resumen de aquellos valores más significativos obtenidos en el análisis de cada fragmento con música de la obra analizada.

CUADRO RESUMEN ANÁLISIS MÚSICA – IMAGEN	EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA									
	FRAGMENTO	TIEMPO	DURACION	ESCENA AUDIOVISUAL	DIEGÉSIS	LÓGICA DEL FLUJO MUSICAL	MÚSICA - EMOCIÓN	FUNCIÓN ESTRUCTURADORA	TIPO DE SINCRONÍA	MÚSICA COMO FILTRO INTERPRETACIONAL
	1	0'00"	5'30"	Off	N.D.	I	E	P,R	E	A.R.I.
	2	7'02"	1'22"	In	D	I	E	R	U	A.P., C
	3	9'40"	48"	Off	N.D.	I	E	P, S	E	A.R.I., A.P.
	4	10'40"	2'07"	In	D	I	E-A	R-P	U-E	A.R.I. , A.P.
	5	15'55"	3'15"	Off	N. D.	I	E-A	R-P	E	A.R.I.
	6	19'55"	32"	In	D	I	A	S-P	U-E	-A.R.I.
	7	21'55"	2'	In	D	I	E	R-P	U-E	A.P.-A.R.I.
	8	25'25"	2'45"	In	D	I	E	R	U	A.P., C
9	36'47"	2'53"	Off	N.D.	I	E	R-P	U-E	A.P.- A.R.I.	
10	46'55"	4'25"	In	D	I	E	R-S	U	C	
11	51'40"	5'37"	In/Off	D/ N.D.	I	E	R/P	U/E	C/A.R.I.	
12	57'26"	1'54"	In	D	I	E	P	E	A.R.I., C	
13	1h3'20"	1'50"	In	D	I	E	P, S	E	A.R.I., C	

Tabla resumen análisis música-imagen: El deseo atrapado por la cola

IV. 3. Teatro-danza

En este capítulo procedemos a realizar el análisis de las dos obras seleccionadas de entre las producciones de teatro-danza creadas por Juan Dolores Caballero para Teatro del Velador. El género de danza-teatro (o teatro-danza) es asiduo en esta compañía teatral. Esa “no necesidad” de incluir un texto que aclare la acción en combinación con la danza contemporánea es un género sobre el que ya trabajaron, por ejemplo, en la compañía de Pina Bausch.

Para empezar, los actores son bailarines en su mayoría puesto que la danza es un elemento primordial en la obra. De haber algo de texto es escaso e incomprensible.

Como decía LeCompte, «cuando elijo textos esto ocurre al azar. Podría usar cualquier otro texto»¹⁹⁷.

Comenzaremos este capítulo con el análisis de *Svo-zos*, obra estrenada en 2001 para continuar con *El Patio*, estrenada en 2006. Como ya comentamos, estas obras tienen una gran influencia de la danza contemporánea.

IV.3.1. Svo-zos

Svo-zos es una obra bailada prácticamente en su totalidad, sin casi nada de texto hablado, y si lo hay, no es comprensible (palabras en alemán, que proceden de una megafonía, enlazadas sin un significado semántico).

En esta obra, el director nos deja ver los aspectos más míseros y desagradables del ser humano, de los desheredados, de esa diversidad que el poder trata de eliminar. Nos recuerda a los campos de concentración, sobre todo por esos discursos a través de la megafonía en lengua alemana (pero sin conexión semántica lógica), o esos himnos que cantan los personajes con la mano alzada en el pecho.

La música, casi íntegra composición de Inmaculada Almendral (salvo algún tema preexistente) es muy emotiva y se fusiona con los movimientos de los personajes.

La coreografía toma elementos tanto del ballet clásico como de la danza contemporánea, sin olvidar el flamenco.

Svo-zos nos traslada a imágenes pictóricas recuperadas de maestros de los grotesco como Goya —por el color y la oscuridad de la escenografía—, el pintor

¹⁹⁷ SÁNCHEZ, José Antonio, *Dramaturgias de la imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2002, p. 175

expresionista alemán Otto Dix —por el reflejo de las clases marginadas— , o Buñuel —por la visión cruel y pesimista de la vida, el surrealismo y el toque onírico de sus obras—.

La grabación usada para el análisis fue realizada el 5 de febrero de 2002 por la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo (INAEM). En ésta percibimos algunos cortes en el minuto 15' y en el minuto 25'. Cuando nos referimos a una duración o minutaje, siempre será en referencia a esta grabación. Las partituras han sido transcritas por medio de la audición del video utilizado para el análisis. Algunas de ellas, no hemos podido transcribirlas por su dificultad o calidad de la grabación.

Comenzamos el análisis con una tabla donde plasmamos la ficha artística con los datos del estreno de la obra.

SVO-ZOS		
Ficha Artística	Reparto	Judith Gómez, Manuel Cañadas, Manuel Salas, Miguel Ángel Vargas, Rocío Márquez, José Manuel Moreno
	Dirección	Juan Dolores Caballero
	Coreografía	Creación Colectiva
	Escenografía	Blanca Machuca
	Estreno	Sala Imperdible. Sevilla, 23/5/2001

Sinopsis

Un grupo de indigentes son acogidos por una institución benéfica que parece más bien un campo de concentración. Se nos presentan una serie de personajes marginados y con alguna deficiencia física, que son capaces de sacar los aspectos más sórdidos y contradictorios.

El argumento nos hace partícipes de una celebración nupcial, de un nacimiento, de una muerte, de la infidelidad, de los celos, actos que no dejarán indiferente al espectador.

Escenografía

La presentación de la obra se hizo en un teatro convencional al estilo italiano, con escenario de cajón donde el público se sitúa de frente al escenario.

Los objetos que vemos en la puesta en escena son:

- una cama individual antigua, desvencijada, con la ropa de cama revuelta y amarillenta, con cabecero y pies de barrotes de hierro.

- cuatro sillas de madera, tapizadas, envejecidas, incluso alguna de ella con una pata de menos.



Foto del ensayo general de *Svo-zos*¹⁹⁸

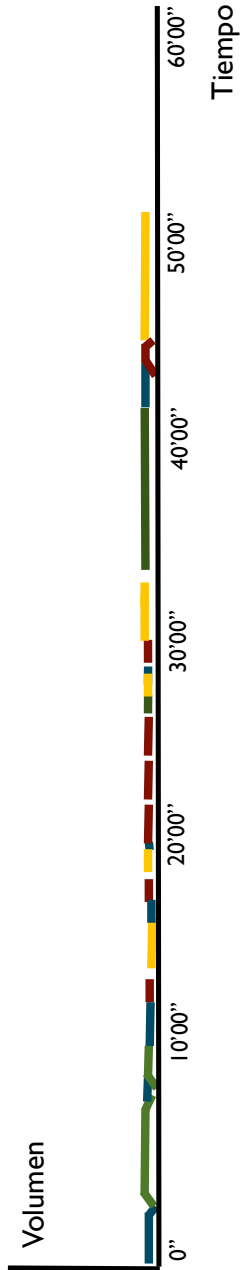
A partir de ahora procederemos a la descripción de las escenas donde la música esté presente, indicando el minutaje en el que se sitúa, conservando los títulos facilitados por la compositora.

En primer lugar expondremos en un cuadro con una línea de tiempo y otra de volumen la aparición de la música y el texto en la obra objeto de análisis. Los diferentes colores en los que aparecen los fragmentos con música vienen referidos a la diégesis que ésta produce en relación a la imagen.

¹⁹⁸ Imagen cedida por la compañía

Svo-zos: Música-Texto

- Diálogo
- Música Diegética
- Música No Diegética
- Falsa Diégesis



Svo-zos. Cuadro Música (diégesis)-Texto

Observamos cómo la música está presente en casi toda la representación, algo lógico si pensamos que es un espectáculo de teatro-danza.

Análisis de la música: *Svo-zos*

Seguidamente expondremos el análisis de cada uno de los fragmentos con música. Nos llama la atención que la música en esta obra no comienza hasta pasados los dos primeros minutos (algo que sucedió en los dos análisis previos, a pesar de no ser espectáculos de danza).

La obra comienza con el escenario prácticamente a oscuras, sin música. Sólo se oye una megafonía con poca nitidez sonora en la que una voz masculina muy grave da un discurso en un idioma irreconocible. Un minuto después ya percibimos algo más de iluminación. Un actor, que por su vestimenta parece un celador, pone un poco de orden en la sala y se marcha. Es una primera presentación de personajes y escenario sin hacer uso de la música.

Fragmento con música nº 1: Entrada (*Obertura*)

02'32''-6'00'' = 3'28''

Descripción de la escena

La música comienza a oírse muy por debajo del plano sonoro de la megafonía y va tomando presencia poco a poco hasta sustituir a la voz de la megafonía, anunciando así el comienzo de una nueva escena y la entrada de un nuevo personaje. Éste viste un abrigo abotonado hasta el cuello de color grisáceo, un sombrero de bombín negro y un pañuelo marrón rodeándole el cuello. Porta una pequeña y vieja maleta. Todo en conjunto es señal de pobreza y frío. Sus movimientos son de danza contemporánea: pasos cortos dando giros, con pausas, pequeños saltos y su lengua bien extendida y revoltosa, con movimientos cercanos a la deformidad. La cantidad de actores-bailarines en esta escena fluctúa de 0 a 3. No siempre realizan acciones de forma conjunta. No parecen ser conscientes de la presencia de los otros ni de la música. Mientras uno está barriendo o poniendo orden, en el extremo opuesto del escenario otro realiza unos pasos de danza.

SVO-ZOS, Fragmento nº 1		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Piano
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>mezzopiano</i>
	Expresión	Legato
	Ámbito Melódico	Estrecho, grado disjunto
	Armonía	Tonal, La menor
	Textura	Monódica - Melodía acompañada
	C. Estilísticas	Influencia del ritmo de vals
	Ritmo	Métrico
	Compás	Cuaternario/ Ternario
	Agógica	Moderato, pulso= 120
Estructura	a-a'-a'-a-b-a'-c-a'. Nº de compases por sección: 8 (1)	

(1) La música comienza con un tema de 8 compases sin acompañamiento que llamamos *a*, consistente en la sucesión de varias notas de larga duración de registro agudo. Este mismo tema se transforma en *a'* con la incorporación de un acompañamiento. Sin embargo, las secciones *b* y *c* tienen ambas un tema diferente y con un ritmo ternario que nos recuerda la influencia del vals. La música se desvanece bajo la megafonía, igual que hizo su incorporación.

Intentamos buscar una relación entre la salida de los personajes, la cantidad de éstos en escena y las diferentes vueltas del tema *a*, *a'*, *b* o *c* pero no la encontramos puesto que el esquema, en relación a cantidad de personajes en escena con respecto a la música, quedaría así:

Sección	a	a	a'	a'	a	b	a'	c	a'
Personajes	1	2	3-2	1-2	2-1	0	2	3	3

Las dos secciones *b* y *c* podrían tener función de puente dentro de la pieza musical y observamos cómo en el primero sirve para dejar vacío el escenario y el segundo para que todos los personajes interactúen entre ellos por primera vez.

Entrada

INMACULADA ALMENDRAL

LENTO

melodía tema a



melodía tema b



melodía tema c

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 1	
		E. Audiovisual	Off
Diégesis	No diegética (1)		
Lógica del f. musical	Interna		
Música-Emoción	Anempática		
Tipo de Sincronía	Estética (2)		
F. Estructuradora	Reunir, Puntuar		
F. Interpretacional	A.R. I., A. P. (3)		

(1) La casi total ausencia de Unificación nos hace pensar lo que bien nos confirma la compositora. Los personajes no escuchan la música, a pesar de ser bailarines, sus gestos de danza nada tienen que ver rítmicamente con la música que escucha el espectador. Se produce simplemente una Tipo de Sincronía estética. Ellos sólo oyen la voz en la megafonía (on the air), pero no la música.

(2) Los personajes realizan movimientos de danza contemporánea pero no parecen ser conscientes del pulso de la música.

(3) Es una escena bastante estática y con poca interacción entre los personajes. Es la música la que da cierta direccionalidad a la escena, como presentación de la obra y de los personajes para la posterior acción. Si la música que acompañase a la escena tuviera otro estilo, veríamos esta introducción desde un punto de vista muy diferente.

Fragmento con música nº 2: *Ya llegan*

07'00''-10'30''= 3'30''

Descripción de la escena

Comienza un nuevo tema musical bastante *agitato* y tres bailarines entran en escena y representan unidos, como si de uno solo se tratase, una partitura física

totalmente unificada con la música. Son 3 minutos y medio de danza que nos recuerda mucho al estilo de Maguy Marin en su espectáculo *MayB*. La música se corta de forma repentina cuando aparece en escena un actor con un ancho abrigo marrón y una maleta.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 2
Timbre		Violín, violonchelo
Dinámica		Estable, con un matiz <i>forte</i>
Expresión		Staccatto
Ámbito Melódico		Estrecho, grado conjunto
Armonía		Sin un centro tonal, escalas cromáticas
Textura		Melodía acompañada, bajo ostinato
C. Estilísticas		Parece música al estilo del siglo XX, quizás con influencia de la escuela rusa
Ritmo		Métrico
Compás		Cuaternario
Agógica		Allegro, pulso= 164
Estructura		a-b-c-b'-c'-c''. Nº de compases por sección: 8

Ya llegan

Inmaculada Almendral

Allegro ♩ = 164

a

5

b

9

c

12

15

b

al

Transcripción de la música escuchada

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 2	
		E. Audiovisual	Off
	Diégesis	Diegética(1)	
	Lógica del f. musical	Interna	
	Música-Emoción	Empática	
	Tipo de Sincronía	Unificación (2)	
	F. Estructuradora	Reunir	
	F. Interpretacional	A. P.	

(1) Al coincidir Off con Diegética consideramos que se produce una Falsa Diégesis.

(2) En este fragmento los personajes realizan un baile al unísono y totalmente unificados con la música.

Fragmento con música nº 3: *Canto I*

13'00''-13'28''= 28''

Descripción de la escena

Cuatro bailarines se mueven en diagonal por el escenario formando una sola unidad y marcando con un zapateado un compás binario. Otro personaje se incorpora al escenario arrastrando una bañera provocando un desagradable chirrido. Los bailarines se paran en el acto. El nuevo personaje se introduce en la bañera completamente vestido y comienza a cantar *a capella* una especie de saeta, canto que interrumpe súbitamente cuando los demás se ríen y burlan de él. Poco después, tras este silencio, comienza a oírse una marcha procesional en *Off* que trataremos en el fragmento nº 4.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 3	
		Timbre	Voz
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>piano</i>	
	Expresión	Legato, cantabile	
	Ámbito Melódico	Estrecho, grado conjunto	
	Armonía	Modo frigio	
	Textura	Monódica	
	C. Estilísticas	Influencia del flamenco	
	Ritmo	Métrico	
	Compás	Cuaternario (subdivisión ternaria)	
	Agógica	Larghetto, pulso= 58	

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 3	
		E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética	
	Lógica del f. musical	Interna	
	Música-Emoción	Empática	
	Tipo de Sincronía	Unificación-Estética	
	F. Estructuradora	Separar-Puntuar	
	F. Interpretacional	A. P.-A.R.I.	

Fragmento con música nº 4: *Marcha procesional*

13'34''-15'00'' = 1'26''

Descripción de la escena

Cinco personajes en el escenario: tres indigentes, un personaje con abrigo marrón (que podría ser el director del centro de acogida) y un celador. Una de las indigentes entra lentamente en la bañera, totalmente vestida, mientras el supuesto celador parece echarle agua por encima con un cubo. La actriz se contonea al ritmo de la música. Cuando supuestamente acaba su baño le llega el turno al siguiente que, con movimientos cercanos a lo deforme se introduce en la bañera*.

*En la grabación utilizada para el análisis se produce un corte en este momento, minuto 15, luego no sabemos la duración exacta del fragmento con música.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 4	
		Timbre	Piano, Violonchelo
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i>	
	Expresión	Legato, cantabile	
	Ámbito Melódico	Estrecho	
	Armonía	Tonal, La menor	
	Textura	Homofónica	
	C. Estilísticas	parece una marcha procesional, por su ritmo lento, binario y tonalidad menor	
	Ritmo	Métrico	
	Compás	Binario	
	Agógica	Adagio, pulso= 72	
	Estructura	a-a' (1). Nº de compases por sección: 8	

(1) La primera entrada del tema *a* no se oye íntegra.

El tema *a* se repite dos veces, con una sola variación en el compás final donde, en la segunda vuelta, añade un tresillo en la voz grave. La primera entrada del tema aparece incompleto. Aquí hemos transcrito

los compases que se escuchan en el fragmento teatral. Una vez llegado al final de este fragmento con el timbre del piano, vuelve al comienzo, pero esta vez la voz grave es doblada por un violonchelo.

En la primera exposición del tema el primer personaje se introduce en la bañera y es éste el que presenta alguna sincronía con la música mientras los otros permanecen en grupo, estáticos e inmóviles con respecto a la música. En la segunda exposición del tema, le llega el turno del baño al segundo indigente, y es aquí donde se corta la grabación.

Marcha procesional

Adagio ♩ = 72 I. Almendral

Transcripción del tema *a*. Justo después comenzaría el tema *a'* con la incorporación del violonchelo.

SVO-ZOS, Fragmento nº 4		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No Diegética
	Lógica del f. musical	Interna (1)
	Música-Emoción	Empática
	F. Estructuradora	Reunir, Puntuar (2)
	Tipo de Sincronía	Estética
	F. Interpretacional	Contextualización (3)

(1) El corte que percibimos al final del fragmento con música lo haría tener una lógica externa pero hemos de suponer que es debido a la grabación con la que contamos. Por ello lo clasificamos de lógica interna.

(2) La música sirve para reunir toda esta escena dedicada al aseo de los presentes.

Cuando la actriz se introduce en la bañera, oímos unos taconeos unificados con la música.

(3) Por ser un ritmo de marcha fúnebre o procesional inherente a varias culturas.

Fragmento con música nº 5: *Canto II*

15'20''-17'00'' = 1'40''

Descripción de la escena

Al igual que entre el fragmento 1 y el 2, la voz en megafonía, aunque esta vez es femenina, sirve como puente hacia la siguiente escena con música.

La novia canta una especie de nana, sin texto y de forma muy pausada, mientras los indigentes están sentados en la cama haciendo caso omiso de la presencia de ésta, y el futuro novio realiza una danza contemporánea, como si la música le incomodase, le produjese escalofríos pero, a su vez, le atrajese hacia la novia. Tanto es así, que termina de rodillas, abrazándola, mientras ella sigue tarareando entre sollozos. Podría ser una declaración amorosa puesto que la siguiente acción representa la boda. Debería ser un momento alegre antes de la boda, pero es sobrecogedora, pues el silencio invade la escena y sólo queda el tenue llanto de la novia que también se extingue cuando proceden a celebrar al acto nupcial.

Los dos testigos lanzan flores sin mucho algarabío y todo ello en el más absoluto silencio, sin música o vítores.

Este momento, sin el uso de la música, tiene mucha más fuerza, que con ella, pues lo normal sería que en este tipo de celebraciones la música estuviese presente.

SVO-ZOS, Fragmento nº 5		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	voz
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>piano</i>
	Expresión	Legato, cantabile
	Ámbito Melódico	Estrecho, relación melódica: grado disjunto
	Armonía	Tonal. Do # menor (1)
	Textura	Monódica
	C. Estilísticas	parece una nana, tan tranquila y con frases separadas entre ellas por silencios
	Ritmo	Métrico
	Compás	Binario (2)
	Agógica	Lento
	Estructura	(3)

(1) Al no tener una nota de referencia para empezar a cantar, la tonalidad real podría fluctuar entre Do menor o Re menor.

(2) Establecemos ritmo binario por las anacrusas de las dos corcheas y la caída en una nota acentuada, pero el tempo es muy pausado y cadencioso que bien podría ser un compás ternario.

(3) Es difícil medir los compases y el pulso con tantas pausas.

Intentamos hacer una transcripción de la partitura pero, al ser el volumen tan bajo y su voz como un suspiro, es muy difícil percibir la integridad de las notas.

Nana Svo-zos

Inmaculada Almendral

Transcripción de la Nana.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº5	
		E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética	
	Lógica del f. musical	Interna	
	Música-Emoción	Empática	
	Tipo de Sincronía	Unificación -Estética(1)	
	F. Estructuradora	Separar, Puntuar	
	F. Interpretacional	A.R.I.- A.P.	

(1) La unificación se produce sólo con el personaje que baila, no con los que están sentados en la cama.

Fragmento con música nº 6: *Boda*

18'00''-18'52''= 52''

Descripción de la escena

Ahora sí, tras la ceremonia nupcial, invitados y novios se acercan a las sillas, donde posan juntos como si les estuvieran haciendo una foto o pintando un cuadro. Como decíamos al principio, la obra hace referencias a la pintura de Goya o de Dix.

Es una escena totalmente estática en la que la música consigue dar la direccionalidad que la imagen no aporta.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 6	
		Timbre	Piano, violín
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>forte</i>	
	Expresión	Legato	
	Ámbito Melódico	Estrecho, melodía por grado conjunto	
	Armonía	Tonal, Do Mayor	
	Textura	Melodía acompañada	
	C. Estilísticas	al estilo del vals, a ritmo ternario (1)	
	Ritmo	Métrico	
	Compás	Ternario	
	Agógica	Andante	
	Estructura	a-b-c. Nº de compases por sección: 8	

(1) Muy adecuado para una boda.

Boda

Andante $\text{♩} = 72$

I. Almendral

Violín 1

Piano

6

Vln. 1

Pno.

11

Vln. 1

Pno.

16

Vln. 1

Pno.

2

21

Vln. 1

Pno.

Transcripción musical

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	SVO-ZOS, Fragmento nº 6	
	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática (1)
	Tipo de Sincronía	Estética
	F. Estructuradora	Puntuar, Anticipar
	F. Interpretacional	A.R. I.

(1) La música es empática con la escena, puesto que es una música en tono mayor, con ritmo de vals, cualidades propias de un tema musical relacionado con alguna emoción alegre. En este caso el festejo de la ceremonia nupcial.

Fragmento con música nº 7: *Vals de las Flores*

19'25''-21'36''= 2'11''

Descripción de la escena

Risas y bromas entre los presentes preceden a este fragmento. Un nuevo invitado llega a escena portando un tocadiscos que pone en funcionamiento.

Los invitados a la boda, tras quedar sorprendidos por el sonido que sale del reproductor, bailan al ritmo de la música ante la mirada de la novia, quien los observa feliz sentada en una de las sillas. La música que escuchamos es el *Vals de las Flores*, perteneciente al ballet *Cascanueces* de P. Tchaikovsky, muy adecuada para la celebración. Se oye con mucho ruido, una grabación en mal estado. Poco después la novia se incorpora al baile. Mientras, el personaje que trajo el tocadiscos se dedica a poner la mesa haciendo caso omiso del festejo y la música.

La música se corta de forma abrupta y repentina acompañada del toque de campana para que acudan todos a la mesa. El baile también se interrumpe súbitamente.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 7
	Timbre	violín, violonchelo, clarinete. (1)
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>forte</i>
	Expresión	Legato
	Ámbito Melódico	Estrecho, melodía por grado conjunto
	Armonía	Tonal, Re Mayor
	Textura	Melodía acompañada
	C. Estilísticas	Vals, (2)
	Ritmo	Métrico
	Compás	Ternario
	Agógica	Allegro, pulso= 176
	Estructura	a-a'-b-b'-c-d (3). Nº de compases por sección: 8

- (1) La baja calidad de la grabación no permite diferenciar los timbres
 (2) De nuevo, muy adecuado para una boda.
 (3) En la versión original de este vals dentro del ballet hay una introducción al tema tocado por el arpa que en esta versión no se escucha.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 7
	E. Audiovisual	On the air
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna – externa (1)
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación - Estética
	F. Estructuradora	-Puntuar
	F. Interpretacional	A.P.- A.R.I.

- (1) Como decíamos, la música se interrumpe de forma artificial cuando uno de los personajes para la reproducción para anunciar con el sonido de una campana que deben pasar a la mesa. Los 4 bailarines detienen su baile también de forma repentina al interrumpirse el flujo musical.

Fragmento con música nº 8: *Himno*

21'58''-22'56'' = 58''

Descripción de la escena

Esta escena comienza y finaliza con el toque de campana que uno de los presentes percute. El primer toque invita a los presentes a entonar un himno. Cuatro personajes se sitúan tras la mesa en la que realizarán el almuerzo nupcial. El celador que ha preparado la mesa y hecho sonar la campana, se coloca un poco más al frente con la mano en el pecho. Todos de pie mirando hacia el frente, entonan al unísono un himno. La calidad de

la interpretación refleja un nivel musical vulgar propio de aquellos personajes que interpretan, cercanos a la deficiencia o minusvalía, con acentuación exagerada en cada pulso, con desafinación y una declamación del texto incomprensible.

SVO-ZOS, Fragmento nº 8		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Voz
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i>
	Expresión	Marcato, rítmico
	Ámbito Melódico	Estrecho, melodía por grado conjunto (en su mayoría)
	Armonía	Tonal, Fa menor
	Textura	Monódica
	C. Estilísticas	Himno
	Ritmo	Métrico
	Compás	Binario
	Agógica	Allegro, pulso = 108
	Estructura	a-b-c-a'. Nº de compases por sección: 8

Himno

Inmaculada Almendral

Marcato ♩ = 108

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 8	
		E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética	
	Lógica del f. musical	Interna	
	Música-Emoción	Empática	
	Tipo de Sincronía	Unificación	
	F. Estructuradora	Reunir	
	F. Interpretacional	Contextualización (1)	

(1) Quizás en alguna cultura sea típico entonar un himno antes de la celebración o antes de empezar a comer. Nos comenta la compositora que el uso del himno está justificado como esa entonación para bendecir los alimentos y para unir a los presentes, recién llegados a la institución.

Fragmento con música nº 9: *Sello Velador*

23'57''-24'34'' = 37'' 24'40'' - ? = 20''

Descripción de la escena

Como ya hemos comentado en otros apartados, Velador utiliza en casi todas las obras uno o varios fragmentos rítmico-sonoros, como si de una firma particular se tratase.

Los personajes, sentados alrededor de la mesa, esperan a que se les sirva la comida. El celador se aproxima con una enorme cacerola y les sirve con un gran cucharón, produciendo un sonido chirriante por el roce del cucharón con la cacerola. Lo hace de forma rítmica y repetitiva. Pero el verdadero juego rítmico se produce cuando los actores empiezan a comer, con los sorbidos, los suspiros, la cuchara dando contra el plato, el cucharón dando contra la mesa, etc., pero todo ello bajo una partitura rítmica bien estructurada y definida.

Es una forma de llenar de ritmo a la acción de comer. Se podría resolver añadiendo conversaciones entre los presentes o simplemente con el silencio. Pero Velador opta por adornar el momento con este juego percusivo-vocal que nos recuerda a los espectáculos de Mayumaná¹⁹⁹.

De repente todo se para; se produce un silencio hasta que, de nuevo, en forma de Canon musical van entrando las voces rítmicas una a una.

¹⁹⁹ Grupo de teatro-danza-percusión fundado en Israel en 1997.

La grabación con la que contamos sufre un corte en esta escena. por lo que no podemos analizar el fragmento en su totalidad, aunque sí podemos hacernos una idea que nos permite obtener valores sólidos.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 9
Timbre		Voz (voces y onomatopeyas), sonidos percusivos
Dinámica		Estable, con un matiz <i>forte</i>
Expresión		Rítmico
Textura		Contrapuntística
C. Estilísticas		Al estilo de los grupos actuales de percusión, onomatopeyas y danza
Ritmo		Métrico
Compás		Cuaternario
Agógica		Moderato, pulso= 104 (1)
Estructura		a- a'-a''. Nº de compases por sección: 4

(1) El tempo, entre andante y moderato, es el natural con el que se realizan los movimientos en la vida cotidiana: hablar, caminar o comer. Sería extraño verlos comer con un ritmo rapidísimo o a cámara lenta.

Sello velador

Inmaculada Almendral

Moderato ♩ = 104

The image shows a musical score for three percussion parts and a vocal part. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 104 bpm. The time signature is 4/4. The percussion parts are written on three staves, each starting with a double bar line and a 4/4 time signature. The vocal part is written on a single staff in treble clef, also in 4/4 time. The score consists of four measures, each separated by a vertical bar line. The percussion parts feature rhythmic patterns of eighth and quarter notes, while the vocal part consists of a melodic line with rests.

Transcripción de la partitura rítmica-sonora

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	SVO-ZOS, Fragmento nº 9	
	E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación
	F. Estructuradora	Reunir
	F. Interpretacional	A.P. (1)

(1) Consideramos que los ruidos producidos al comer pueden ser interpretados bien como signos de mala educación, bien como signo de felicidad. Si cambiásemos la escena representada en silencio absoluto, no percibiríamos ningún síntoma de alegría o celebración. Sin embargo, con tanto ruido, aunque no haya diálogos, o música, observamos un ambiente alegre y distendido.

Fragmento con música nº 10: *Miedo*

25'00'' - 26'55'' = 1'55''

Descripción de la escena

La novia se mete en la cama mientras el novio, junto a los dos invitados, interpreta un baile con una música muy agitada. En otro plano, el celador, ajeno a la música y a la celebración, se dedica a recoger todo lentamente. El novio entra en la cama y, bajo las sábanas, hacen el amor con una nube de plumas que vuela sobre ellos. Menos de 1' después, cuando la música aún continúa, salen de la cama y la novia nos muestra un embarazo en avanzado estado de gestación. Estos 2 minutos de música se convierten en 9 meses de tiempo argumental; es lo que García Barrientos define como «transición-resumen» donde el tiempo de la representación es menor que el tiempo diegético²⁰⁰.

²⁰⁰ GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2007, p. 82. Tiempo diegético o argumental es referido al contenido, a todo aquello que sucede en el argumento. Por ejemplo si vemos una inseminación y en el siguiente plano un parto, hemos de suponer que han pasado unos nueve meses. Por el contrario, el tiempo escénico es la duración en escena. La música es, entre otras, una herramienta para simular el paso del tiempo diegético.

SVO-ZOS. Fragmento nº 10		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Violín, violonchelo
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>forte</i>
	Expresión	Marcato
	Ámbito Melódico	Estrecho, melodía por grado conjunto (en su mayoría)
	Armonía	Sin centro tonal, escala cromática
	Textura	melodía acompañada por un bajo ostinato
	C. Estilísticas	Al estilo de la música atonal del siglo XX
	Ritmo	Métrico
	Compás	Binario
	Agógica	Allegro, pulso = 100
Estructura	a-b-a'-b'-c-b-d-a'-c'-b-b'-c-b'-d-a Nº de compases por sección: casi siempre son secciones de 4+ 4 compases, o bien 3+5 ó 2+6 (1)	

(1) No disponemos de la partitura y la transcripción resulta difícil

SVO-ZOS, Fragmento nº 10		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna (1)
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación - Estética (2)
	F. Estructuradora	Reunir
	F. Interpretacional	A.P.- A.R.I.

(1) En la entrada del tema se percibe una lógica del flujo musical externa pero se debe al corte de la grabación que ya hemos comentado, por lo que no lo tendremos en cuenta.

(2) Sentimos la unificación entre aquellos personajes que bailan al compás de la música y la sincronía estética por parte del celador y la novia, quienes hacen caso omiso de la música.

Fragmento con música nº 11: *Nana al bebé (o al niño muerto) y Tensión*

Tema 1: 28'00''- 29'40'' = 1'40'' // Tema 2: 30'00- 33'05'' = 3'05''

Descripción de la escena

Antes de esta escena con música tenemos un minuto de silencio en el que la novia da a luz. Tanto la escena anterior a la ceremonia nupcial como ésta, dos momentos muy emotivos, Caballero decide dejarlas en silencio, sin el uso de la música.

Tema 1: *Nana al bebé*

A partir del minuto 28 la novia da el pecho a su bebé y canta una nana con un texto balbuceado, mientras los otros tres actores permanecen sentados en las sillas, cada uno en un extremo del escenario. El volumen de la grabación es bajísimo.

Tema 2: *Tensión*

Aparece el celador en escena, quien toma al niño en brazos demostrando su cariño. El marido sufre un ataque de celos y en el momento que se lanza a la espalda del celador para luchar, comienza una música con un ritmo ostinato y repetitivo que se mantiene estable rítmica y dinámicamente a pesar del fatal desenlace sucedido en el minuto 30'00'': con tanto forcejeo el bebé cae al suelo y fallece. La música corta súbitamente coincidiendo con el golpe en el suelo del cuerpo del bebe. Un ataque de llanto por parte de la madre llena la escena y rompe el silencio dramático que la ausencia de música había dejado.

Analizaremos ambos temas en una sola tabla, separándolos por una barra (/)

SVO-ZOS, Fragmento nº 11	
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre / Voz / Violín, violonchelo
Dinámica	Estable, con un matiz <i>piano</i> / Inestable, con una matiz crescendo hasta <i>fortissimo</i>
Expresión	Legato / Marcato
Ámbito Melódico	Estrecho, melodía por grado conjunto (en su mayoría)
Armonía	Tonal, Re Mayor / Sin centro tonal
Textura	Monódica / Melodía acompañada por un bajo ostinato
C. Estilísticas	Nana / Al estilo de la música atonal del siglo XX
Ritmo	Métrico
Compás	Ternario / Binario
Agógica	Adagio, pulso = 66 / Allegro, pulso = 100
Estructura	A (a-b-a-b). Nº de compases por sección: 10 a(4+2)+b(4) / A-A'. Nº de compases por sección: 8, repetido varias veces

Nana al bebé

Inmaculada Almendral

Lento ♩ = 66

Transcripción del tema 1: *Nana al bebé*²⁰¹

La estructura del Tema 2 consiste en una misma melodía de notas largas que se repite una y otra vez con algunas variaciones. El bajo es un ostinato a ritmo de corcheas. La variación que se aprecia entre *a* y *a'* (que entra a partir del minuto 31'50' hasta el final) es que el bajo ostinato cambia a ritmo de semicorcheas bajo la misma melodía que *a*. No disponemos de la partitura y es de difícil transcripción.

Plasmaremos en una sola tabla las dos músicas utilizadas siendo 1 la *Nana* y 2 la música grabada.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 11	
		E. Audiovisual	In / Off
	Diégesis		Diegética / No Diegética
	Lógica del f. musical		Interna / Interna-Externa
	Música-Emoción		Empática / Empática
	Tipo de Sincronía		<i>Unificación – estética / Estética</i>
	F. Estructuradora		Reunir-Puntuar / Anticipar
	F. Interpretacional		Cliché (2) / A.R.I., A.P. (3)

- (1) Se produce unificación sólo en el plano de la madre cantando y meciendo al bebé.
- (2) La música ayuda a entender la escena en que una madre abraza y balancea al bebé para dormirlo
- (3). La música, tan obsesiva, nos dirige hacia el fatal desenlace.

²⁰¹ Parece que hay algún compás más al principio pero es difícil escucharlo.

Fragmento con música nº 12: *Acoso*

33'55'' - 41'30'' = 7'15''

Descripción de la escena

Desde el anterior fragmento musical, quizás marcados por la muerte del bebé, nos encontramos un minuto sin música en el que sólo oímos el llanto de la madre desconsolada. Es un silencio con fines dramáticos.

Seguidamente comienza una música al piano. Una de las indigentes trae el cuerpo del bebé a la madre. El celador también está a su lado animándola. Parece que la música del piano va dirigida hacia ellos que percibimos en un primer plano. Este tema musical se fusiona con otro con nueva tímbrica (violín y violonchelo) y un carácter mucho más tenebroso (con un trémolo sobre una, nota grave) que parece anticipar alguna acción trágica. Entonces la novia se echa en la cama y el celador se acuesta con ella y comienzan a hacer el amor. El novio y otro indigente pasan a primer plano, realizando una coreografía de danza contemporánea muy pausada, que nos recuerda a una lucha a cámara lenta.

La acción continua cuando el indigente se encarama en los hombros del novio como si fuese un picador sobre su caballo y juntos, con pica y todo, embisten al celador, que sale de la cama sobresaltado y comienza a correr en círculos alrededor de los atacantes. La música va subiendo de volumen. Mientras tanto, una indigente permanece en un segundo plano, de espaldas y de rodillas apoyada en una silla, acompañando al cuerpo fallecido del bebé.

Tras la lucha, todos se mueven muy lentamente. El celador, sintiéndose perdedor, sale del escenario y los demás, de forma independiente, realizan diferentes acciones pero todos con movimientos muy pausados.

De nuevo, en el minuto 40, por medio de un cross-fade, vuelve a cambiar la música al timbre del piano junto con el violín con un nuevo tema.

Analizaremos todo el fragmento en una sola tabla.

A partir del minuto 41'30'' hay unos segundos de silencio y comienza de nuevo otra pieza musical que hemos analizado en el fragmento 13.

Separaremos los valores de las diferentes piezas musicales por medio de una barra transversal (/).

SVO-ZOS, Fragmento nº 12		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Piano / Violín, violonchelo / Piano, violín
	Dinámica	/ Estable, con un matiz <i>piano</i> / Estable con un matiz <i>forte</i> / Estable, con una matiz <i>mezzoforte</i>
	Expresión	Legato / Acentuado / Legato
	Ámbito Melódico	Estrecho, grado disjunto en su mayoría.
	Armonía	Centro tonal en Sol (parece modo menor) / Sin centro tonal / Sin centro tonal
	Textura	Melodía acompañada / Melodía acompañada por un bajo ostinato en trémolo / melodía acompañada
	C. Estilísticas	Al estilo de la música atonal del siglo XX
	Ritmo	Métrico / Libre / Libre (1)
	Compás	Ternario y binario / - / -
	Agógica	Larghetto, pulso = 60 / Andante / Larghetto (2)
	Estructura	a(Introducción)-a' /Estructura que se repite constantemente sobre una base de un trémolo / Libre

(1) El primer tema musical tiene en su mayoría compases ternarios pero incluye algún compás binario que crea un desequilibrio rítmico, con un ritmo anacrúsico, pausado y repetitivo en la base armónica del piano. El segundo y tercer tema son aun más libres que el primero en el compás. Los dos primeros temas juegan con una base en ostinato (bien acordes para el primer tema, bien trémolo para el segundo) sobre el que se desarrolla una melodía, muy lenta y con silencios entre frases, a modo de anillos.

(2) La disminución rítmica del tercer tema, podría ir emparejada a la disminución rítmica de la escena. Sin embargo, el bailarín comienza a bailar con tiempos más rápidos cruzando el escenario de un extremo al otro.

SVO-ZOS, Fragmento nº 12		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No Diegética / No Diegética / Diegética
	Lógica del f. musical	Interna (1)
	Música-Emoción	Anempática/ Empática/ Anempática
	Tipo de Sincronía	Estética / Estética/ Unificación-Estética
	F. Estructuradora	Puntuar / Reunir, Puntuar / Puntuar
	F. Interpretacional	A.R.I., A.P. / A.R.I., A.P. (2)/ A.P.

(1) Entre los temas se produce un suave cross-fade que los fusiona en una sola unidad, tanto sonora como visual.

(2) La música, tan obsesiva, nos dirige hacia el fatal desenlace: la pelea. El segundo tema comienza a modo de anticipación o clarificación, pues el trémolo ostinato con una tesitura tan grave nos hace presagiar alguna mala noticia: cuando el novio descubre al celador haciendo el amor con su mujer.

Fragmento con música nº 13: *Vals en la fuga*

41'33'' - 43'26'' = 1'53''

Descripción de la escena

Tras un par de segundos de silencio los personajes siguen realizando algún movimiento de danza sin ser conscientes de que la música acabó. Hay un instante en el que todos se quedan estáticos y es por eso que hemos considerado tratarlos como dos fragmentos de análisis diferentes. Seguidamente comienza un nuevo tema musical. El novio, junto a los otros personajes deciden ridiculizar a la novia y al amante dejándolos en paños menores y poniendo un sombrero en forma de cono al amante, (como si fuera un burro). La escena se va llenando de tensión, gracias a la aportación emocional de la música, la finaliza algo antes que la propia escena.

SVO-ZOS, Fragmento nº 13		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Violín, violonchelo
	Dinámica	Inestable, <i>crescendo</i>
	Expresión	Legato
	Ámbito Melódico	Estrecho, melodía por grado conjunto (en su mayoría)
	Armonía	Sin centro tonal. Escalas cromáticas (en sentido ascendente para la voz grave y descendente para la voz aguda) para la sección A. Centro tonal en La, bastante atonal para la sección B (1)
	Textura	contrapuntística-melodía acompañada-contrapuntística
	C. Estilísticas	al estilo de la música atonal del siglo XX. Vals (2)
	Ritmo	Métrico
	Compás	cuaternario-binario(subdivisión ternaria)-cuaternario
	Agógica	Andante, pulso = 84 / Allegro, pulso=168 / Andante, pulso = 84
	Estructura	A(vl y vcl)(a,b) -B (a-b-c-a'-d)(vl y vcl: Vals)-A' (b-a-c-c') Nº de compases por sección: A(4+2)-B (1+12+2) -A' (2+ 4+8+8)

(1) La instrumentación y las escalas cromáticas crean un ambiente de suspense que anuncia un mal presagio.

(2) El vals recuerda el estilo del vals de Jazz de la Suite nº 2 de D. Shostakovich

RELACIÓN IMAGEN-MÚSICA	SVO-ZOS, Fragmento nº 13	
	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	A y B: Unificación (con 3 de los personajes, la novia permanece acostada)/ A': Estética (1)
	F. Estructuradora	A y B: Separar, Reunir/A': Reunir, Puntuar
	F. Interpretacional	A: Clarificación del desenlace/A': A R. I.

(1) En referencia a las secciones del tema musical, en la primera exposición del tema A apreciamos una unificación por parte de los tres personajes que bailan por el escenario, realizando coreografías individuales. En la sección B, primero baila un personaje masculino, posteriormente se sienta en el suelo y comienza a bailar el personaje femenino mientras el tercer actor simplemente lleva el ritmo con los pies. Con la vuelta del tema A, se aprecia muchísima más tensión pero desaparece la unificación. Aparece un quinto personaje que saca de la cama a la novia y le da una paliza. Los demás se unen y van en su busca para pegarle y ridiculizarlo.

Fragmento con música nº 14: *Duerme niño, duerme*

46'00'' - 48'00'' = 2'

Descripción de la escena

Tras tres minutos en silencio donde se burlan del celador de diferentes formas, comienza a oírse de nuevo la megafonía, esta vez con una voz femenina. Todos salen del escenario menos la pareja de novios que se tumba en la cama para dormir. La luz disminuye dejando sólo una luz directa hacia la cama. Entra en el escenario un celador con un delantal y un gran cuchillo entonando una nana titulada *Duerme niño duerme*. Se acerca a la cama y apuñala a los dos personajes mientras sigue cantando con suma frialdad. Los cubre íntegramente con la sábana y sigue tranquilamente poniendo orden en la sala sin dejar de cantar. Es una escena con muchísima fuerza y la causante de la misma es la música.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 14
Timbre	Voz	
Dinámica	Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i>	
Expresión	Legato	
Ámbito Melódico	Estrecho, melodía por grado conjunto (en su mayoría)	
Armonía	Modal, Do menor	
Textura	Monódica	
C. Estilísticas	Canción de cuna con influencia del flamenco	
Ritmo	Métrico, es muy pausado y no se percibe bien el ritmo	
Compás	Ternario (subdivisión ternaria 9/8)	
Agógica	Larghetto, pulso= 56	
Estructura	a-b-a' (1)	

(1) Es una forma canción, con varias estrofas. Tras las dos primeras estrofas una corta pausa coincide con el asesinato de los dos presentes. Seguidamente vuelve a entonar la primera estrofa con algunas variaciones.

Duerme niño, duerme

Largo ♩ = 56 I. Almendral

Transcripción de a'

No estamos seguros de que el ritmo corresponda exactamente con la versión original de Almendral pues en la interpretación se producen muchas pausas que nos hacen dudar sobre la duración verdadera de cada nota musical.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 14
E. Audiovisual	In	
Diégesis	Diegética	
Lógica del f. musical	Interna	
Música-Emoción	Anempática	
Tipo de Sincronía	Estética	
F. Estructuradora	Reunir, Puntuar	
F. Interpretacional	A.R.I.	

Fragmento con música nº 15: *Encuentros*

48'05'' - 52'00'' = 1'55''

Descripción de la escena

Continúa la escena descrita en el fragmento previo. El escenario está a oscuras salvo un foco directo muy tenue que enfoca la cama. Sobre ésta yacen los dos cuerpos fallecidos totalmente cubiertos por las sábanas. El celador, de forma tranquila, deja de cantar cuando comenzamos a oír una música no diegética, melodía coincidente con la frase c del fragmento nº 1 llamado *Entrada* u *Obertura*. Se lleva la cama del escenario. Ahora sí, todo queda totalmente a oscuras.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 15
Timbre		Violín y Piano
Dinámica		Estable, con un matiz <i>mezzopiano</i>
Expresión		Legato
Ámbito Melódico		Amplio, grandes saltos en la melodía con intervalos de 7ª o 9ª
Armonía		Atonal
Textura		Contrapuntística
C. Estilísticas		Tantas alteraciones accidentales nos trasladan a la música del siglo XX.
Ritmo		Métrico
Compás		Cuatrenario
Agógica		Larghetto, pulso= 56
Estructura		A. Nº de compases: 15 (1)

(1) No tiene una estructura de fraseo clara, cada dos compases va aumentando la tesitura u ornamentando más la melodía.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		SVO-ZOS, Fragmento nº 15
E. Audiovisual		Off
Diégesis		No Diegética
Lógica del f. musical		Interna
Música-Emoción		Anempática (1)
F. Estructuradora		Separar (en el comienzo), Puntuar / Reunir, Puntuar
Tipo de Sincronía		Estética
F. Interpretacional		A. P. , A.R.I.

(1) La música presenta anempatía con respecto a la escena ya que, tras el doble asesinato, debería haber una música más agitada, o con una dinámica más fuerte. La lentitud y estabilidad del tema representa la frialdad ante la escena lo que nos causa aún mayor tensión.

Aplausos:

Para los aplausos utilizan de nuevo la pieza *Ya llegan* que aparece en el Fragmento 2, usada cuando empezó la acción en la obra. La melodía de la Entrada usada en el fragmento nº 1 y nº 15, seguidos del tema *Ya llegan*, usados en el fragmento nº 2 y para los aplausos dan una gran unidad y ensamblaje a la puesta en escena.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		SVO-ZOS-aplausos	
		E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No Diegética	
	Lógica del f. musical	Interna	
	Música-Emoción	Empática	
	Tipo de Sincronía	Estética	
	F. Estructuradora	Reunir, Puntuar	
	F. Interpretacional	A. R. I.	

Cómputo y resumen final de *Svo-zos*

Al ser una obra de teatro-danza, la música es una parte fundamental de ésta y por ello la cantidad de música es superior a la de una obra de teatro en su formato más convencional.

La obra dura 52 minutos (al menos en la grabación que hemos utilizado) de los que en 34 minutos la música está presente lo que supone un 65% (una proporción algo inferior que en *El Patio*, como comprobaremos en el siguiente análisis), poco más de la mitad, que no es mucho teniendo en cuenta el género. Ese 35 % sin música y que algunos de los fragmentos analizados la música tengan una función no diegética, es lo que diferencia a esta obra de un espectáculo de danza convencional. Velador suple esos fragmentos sin música con el uso de la megafonía como puente de unión, juegos rítmico-percusivos o el silencio (con un uso esporádico).

El timbre tiene cierta homogeneidad pues podemos resumirlo en el uso de la voz, el piano, violín y violonchelo. Solamente en la única pieza pre-existente utilizada se amplía este grupo con algún instrumento de viento como el clarinete, pero no es razón para dejar de considerar como homogéneo el timbre de la obra. La voz es utilizada solamente en las músicas que se interpretan en escena. Y, sin embargo, ninguno de los otros instrumentos son tocados en escena. Esto hace pensar que los personajes son capaces de entonar una melodía popular, un himno, pero no son capaces de tocar otro instrumento musical o no forma parte del argumento de la obra teatral.

La dinámica abarca diferentes rangos: desde un *p* o *mp* hasta un *f*, aunque el volumen de cada pieza es homogéneo en toda su duración salvo el fragmento nº 13, en el que apreciamos un crescendo acorde con la tensión argumental. No hay sobresaltos producidos por el cambio brusco de dinámica en el transcurso de cada fragmento con música. Además, los matices son utilizados de forma natural, donde los matices más débiles son usados, por ejemplo, para interpretar las nanas y los más *fortes* en los momentos de pelea (fragmento 11 y 13) en los que sí apreciamos un cierto crescendo proporcional al incremento de tensión argumental.

La expresión o articulación de la música es más bien heterogénea a lo largo de la obra teatral: hay piezas con una articulación muy acentuada y marcada y otras con un legato expresivo (más abundantes), que casi siempre concuerdan con el carácter de la escena, salvo en el penúltimo fragmento, cuando escuchamos una canción de cuna con articulación legato mientras se comete un doble asesinato.

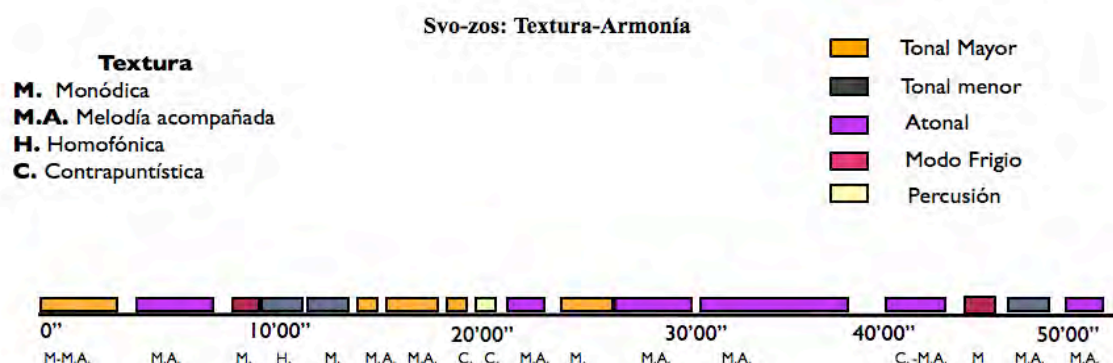
El ámbito de la melodía, siempre en un registro intermedio, es casi siempre estrecho, de menos de una octava, salvo en el último fragmento donde por fin se expande hasta un ámbito amplio de más de dos octavas. Puede ser para anunciarnos el final de la obra teatral, o como herramienta para provocar más tensión cuando acontece el doble asesinato. Varias piezas utilizan las escalas cromáticas descendentes. Según la teoría de los afectos, este intervalo se empleaba para expresar tristeza²⁰². Para expresar una exclamación, como podría ser el final, se empleaba un intervalo amplio de más de una sexta como el usado en el fragmento nº 15 o *Cantico final*.

Las armonías están más cercanas al modo menor. Sólo desde el minuto 18' al 30'—sección central de la obra— se percibe algo de modo mayor coincidiendo con la celebración de la boda. El modo mayor aparece en los fragmentos 6, 7 y 11 de los que el nº 7 corresponde al *Vals de las Flores* (música preexistente que los personajes escuchan desde un tocadiscos), luego es obvia la predilección por el modo menor. En ambas escenas se produce una empatía de la música con la imagen. Desde la mitad de la obra, con la llegada del clímax y la muerte del bebé, no vuelve a aparecer una tonalidad mayor. También hace uso del modo frigio, relacionado con el género flamenco, lo que produce un acercamiento a la cultura nacional y una contextualización de la obra, algo que no tiene mucha concordancia con la megafonía que oyen los personajes en una lengua que parece germana.

Los momentos sin centro tonal coinciden con el comienzo de la acción, el momento previo a la muerte del bebé, y durante todo el clímax de la obra, desde el minuto 25' al 42' aproximadamente (salvo la nana cantada por la madre al bebé, que es en tono mayor en el minuto 28'). En el fragmento 12, con una estructura A-B-A, la sección B está compuesta sobre un centro tonal de La, es decir, poco a poco, se va de nuevo acercando a un centro tonal, para acabar la obra con una tonalidad más estable, igual que comenzó.

Adjuntamos una tabla con la exposición temporal de los modos y texturas tal y como se suceden en la obra:

²⁰² MOLINA JIMÉNEZ, María Belén, (2005), ob.cit., p. 27-28



En cuanto a la textura, de los 16 fragmentos con música (incluyendo el momento de los aplausos con la re-exposición del fragmento 2), 11 usan una textura de Melodía Acompañada lo que da cierta homogeneidad en este rasgo, repartidos a lo largo de toda la obra teatral. Intercalados aparecen la melodía a solo o textura monódica (para las interpretaciones vocales en vivo), la textura homofónica (solo el fragmento 4), y la textura contrapuntística (4 fragmentos, de los que 2 son el juego rítmico “Sello Velador”).

El estilo hace uso en 4 fragmentos del ritmo de vals, incluso uno de estos fragmentos, como decíamos es el *Vals de las Flores* de P. Tchaikovski. Introduce repetidas veces armonías propias del siglo XX, sin un centro tonal claro. También usa la escala frigia propia del estilo flamenco. Incluye varios cantos *a capella* que recuerdan a una canción de cuna y también al cante flamenco. El fragmento nº 4 parece, por su acentuación, una marcha procesional y el fragmento 8 parece un himno cantado por todos al unísono. Digamos que el estilo de la obra es bastante heterogéneo, con un claro predominio de las armonías atonales. Plasmamos en una tabla los nombres de los temas musicales para verlos con más claridad:

1	<i>Entrada</i>
2	<i>Ya llegan</i>
3	<i>Canto</i>
4	<i>Marcha procesional</i>
5	<i>Canto</i>
6	<i>Boda vals</i>
7	<i>Vals de las Flores</i>
8	<i>Himno</i>
9	<i>Sello Velador</i>
10	<i>Miedo</i>
11	<i>Nana y Tensión</i>
12	<i>Acoso</i>
13	<i>Vals de la fuga</i>
14	<i>Duerme niño, duerme</i>
15	<i>Encuentros</i>
Final	<i>Ya llegan</i>

Svo-zos. Tabla temas musicales

Aunque los temas de los valeses o las canciones de cuna no son iguales entre ellos, los hemos rellenado del mismo color por su semejanza estilística. Apreciamos cómo el Sello Velador está más o menos en la parte central de la obra. Esta vez es el segundo tema el usado para finalizar la obra.

El uso del compás ternario y binario está bastante equiparado aunque observamos algunos fragmentos más con subdivisión binaria (si sumamos los compases de 2 y 4 partes). Es algo que nos llama la atención, pues en otras piezas hubo más predominio del ritmo ternario.

La agógica se mueve entre diferentes ámbitos desde el tempo Lento, Larghetto al Andante o Allegro. Los tempos más lentos suelen ser las nanas interpretadas en vivo. En los dos momentos de climax de la obra (con los dos asesinatos), utiliza tempos lentos, lo que provoca aun más anempatía y tensión.

Hacemos un resumen de todos los datos en una sola tabla que exponemos a continuación:

SVO-ZOS									
FRAGMENTO	TIEMPO	DURACION	TONALIDAD	TEXTURA	ESTILO	COMPAS	TEMPO	TIMBRE	EXPRESIÓN
1	2'32"	3'28"	La m	M/M.A.	Vals	4 / 3	Moderato	p	legato
2	7'00"	3'30"	Sin centro tonal, cromatismos	M.A.	S.XX	4	Allegro	vl, vcl	staccatto
3	13'00"	28"	Frigio	M	Flamenco	2	Moderato	voz	Cantabile
4	13'34"	1'24"	La m	H	Marcha procesional	2	Adagio	vcl,p	Legato, cantabile
5	15'20"	1'40"	Do # m	M	Canción de cuna	2 ó 3?	Lento	voz	Legato, cantabile
6	18'00"	52"	Do M	M.A.	Vals	3	Andante	p, vl	Legato
7	19'25"	2'11"	Re M	M.A.	Vals	3	Allegro	vl, vcl, cl	Legato
8	21'58"	58"	Fa m	M	Himno	2	Allegro	voz	Marcato, Rítmico
9a	23'57	37"	Perc	C	Percusión	4	Moderato	voz, perc	Rítmico
9b	24'40"	20"	Perc	C	Percusión	4	Moderato	voz, perc	Rítmico
10	25'00"	1'55"	Sin centro tonal, cromatismos	M.A.	S. XX	2	Allegro	vl, vcl	Marcato
11a	28'00"	1'40"	Re M	M	Canción de cuna	3	Lento	voz	Legato
11b	30'00"	3'05"	Sin centro tonal	M.A.	S. XX	2	Allegro	vl, vcl	Marcato
12a	33'55"	1'	Sol m?	M.A.	S. XX	3	Larghetto	p	Legato
12b	34'36"	3'37"	Sol m?	M.A.	S. XX	libre	Andante	vl, vcl	Acentuado
12c	38'55"	1'13"	Sol m?	M.A.	S. XX	libre	Larghetto	p, vl	Legato
13	41'33"	1'53"	Sin centro tonal/La	C/ M.A.	Vals	4 / 3 /4	Andante-Allegro-Andante	vl, vcl	Legato
14	46'00"	2'	Do m	M	Canción de cuna	3(9/8)	Larghetto	voz	Legato
15	48'05"	1'55"	Atonal	C	S. XX	4	Larghetto	vl, p	Legato
aplausos	50'00"		Sin centro tonal, cromatismos	M.A.	S. XX	4	Allegro	vl, vcl	Staccatto

Tabla resumen análisis música: Svo-zos

cl: clarinete, p: piano, perc: percusión, vl: violín, vcl: violonchelo

Respecto a la relación de la música con la escena podemos resumir esta obra haciendo un repaso por todas las mediciones realizadas.

De toda la música que oímos como espectadores, un total de 16 fragmentos (si contamos el tema del saludo final), 8 fragmentos son música en escena, bien cantada o tocada por los personajes, bien reproducida por un tocadiscos. Es un porcentaje bastante elevado. Digamos, que aunque la música no sea parte del argumento de la obra, sí que es un elemento comunicativo que forma parte de su quehacer diario como cantar a un bebé,

cantar mientras se realiza el baño diario o entonar un himno antes de celebrar una comida nupcial.

Toda esta música forma parte de la vida de los personajes. De los fragmentos en los que no está físicamente la fuente que produce la música, muchos de estos tienen una función *Diegética*. Esto es algo muy frecuente en los espectáculos de danza o en el género del Musical cinematográfico. Es la *Falsa Diégesis*, que ya comentamos anteriormente. No todos los temas musicales que aparecen son bailados o seguidos rítmicamente en el escenario. Solo un 60%. Lo cual no es mucho, teniendo en cuenta que es un espectáculo de danza-teatro en el que la mayoría de los actores son bailarines ante todo. Así apreciamos la diferencia con un espectáculo de danza.

Se aprecia mucha naturalidad en la entrada y salida de los temas, con un *fade-in* o *fade-out* cuando son temas pregrabados o con toda la naturalidad con la que se puede entonar una melodía con la voz. Solo en el fragmento 7, la única pieza preexistente usada y reproducida por un tocadiscos, apreciamos una salida del tema con una lógica externa, con un corte abrupto en medio de la frase y con una clara finalidad sorpresiva, acompañada en este caso por la percusión de una campana para hacerlo aun más llamativo.

La música es empática en su mayoría con la imagen, solo apreciamos varios puntos de *anempatía*, en el primer fragmento y a partir de la mitad de la obra, coincidiendo con el climax argumental. Nos parece muy interesante el fragmento nº 14, con esa nana-doble asesinato que nos recuerda al bautismo-asesinato con música barroca que escuchamos en el final de *El Padrino*²⁰³. Aunque en el teatro no apreciamos un cambio de plano, si que percibimos cómo esa música da una significación mucho más fuerte al asesinato de los dos personajes, que no tienen opción ni de defenderse ante la muerte pues la música los engaña como trata de engañar al espectador.

En muchos fragmentos, apreciamos puntos de sincronía estética entre música y escena, que dan un efecto como de subrayado o de puntuación, donde la música ayuda a destacar ciertos gestos de los personajes.

La función estructuradora de la música es casi siempre la de reunir, bien varios planos en la misma escena o bien el enlace de dos o más escenas, pero también hay algún

²⁰³ *El Padrino*, dirigido por F. F. Coppola en 1972 con música de N. Rota. En la escena a la que nos referimos la música usada es un arreglo que Rota realiza sobre el Preludio para órgano BWV 532 en Re Mayor de J.S. Bach.

caso con función de anticipación como el fragmento nº 11, donde la música nos anuncia lo que ocurrirá seguidamente.

Son varios los fragmentos musicales en los que la música usa un motivo cliché como una nana para dormir a alguien o un vals durante el baile nupcial en los que la música sirve para clarificar el significado de la escena. Y al final hay un claro ejemplo de lo contrario: la música, al estilo de una nana, confunde al espectador, quien no se espera el doble asesinato que va a presenciar. La música conduce al engaño semántico.

En la siguiente tabla plasmamos un resumen de los valores obtenidos:

SVO-ZOS									
FRAGMENTO	TIEMPO	DURACION	ESCENA AUDIOVISUAL	DIEGÉSIS	LÓGICA DEL FLUJO MUSICAL	MÚSICA - EMOCIÓN	FUNCIÓN ESTRUCTURADORA	TIPO DE SINCRONÍA	MÚSICA COMO FILTRO INTERPRETACIONAL
1	2'32"	3'28"	Off	D	I	A	R, P	E	A.R.I., A.P.
2	7'00"	3'30"	Off	D	I	E	R	U	A.P.
3	13'00"	28"	In	D	I	E	S,P	U-E	A.P.- A.R.I.
4	13'34"	1'24"	Off	No D	I	E	R, P	E	C
5	15'20"	1'40"	In	D	I	E	S, P	U-E	A.R.I. , A. P.
6	18'00"	52"	Off	No D	I	E	P, A	E	A.R.I.
7	19'25"	2'11"	On the air	D	I-E	E	-P	U-E	A.P.- A.R.I.
8	21'58"	58"	In	D	I	E	R	U	C.
9	23'57	37"	In	D	I	E	R	U	A.P.
9b	24'40"	20"	In	D	I	E	R	U	A.P.
10	25'00"	1'55"	Off	D	I	E	R	U-E	A.R.I., A.P.
11a	28'00"	1'40"	In	D	I	E	R	U	cliché
11b	30'00"	3'05"	Off	No D	I/I-E	E	P, R/ A	E	
12a	33'55"	1'	Off	D	I	E	P	E	A.R. I. A. P.
12b	34'36"	3'37"	Off	D	I	E	R, P	E	A.R. I. A. P.
12c	38'55"	1'13"	Off	D	I	E	P	E	A.R. I. A. P.
13	41'33"	1'53"	Off	D	I	E	S, R,/S, P	U/E	A.R. I., A. P.
14	46'00"	2'	In	D	I	A	R,P	E	A.R.I.
15	48'05"	1'55"	Off	No D	I	A	S – R, P	E	A.R.I. , A.P.
Aplausos	52'00"		Off	No D	I	E	R,P	E	A.R.I.

Tabla resumen análisis música-imagen: Svo-zos

IV.3.2. El Patio

El Patio es otra de las obras de la compañía del género Teatro-Danza. Al igual que en la obra anterior, los actores son bailarines. De nuevo el texto es un lenguaje que está prácticamente ausente en la obra.

En su desarrollo percibimos cómo la música es el hilo conductor del argumento y la causante del comportamiento de las internas. Es la música, pues, un elemento intrínseco y primordial en el argumento de la obra.

A veces escuchamos, tanto en las piezas musicales cantadas como en el texto procedente de una voz en *off*, palabras en lengua germana. Según la compositora estas palabras fueron extraídas del alemán pero unidas sin lógica semántica alguna, más bien para que su sonoridad o significado nos traslade a ideas lejanas o paralelas²⁰⁴. Este será el único texto que escucharemos durante la representación. El haber usado lengua alemana y la voz en *off* proveniente de la megafonía, nos transporta a los campos de concentración.

En la siguiente tabla exponemos la ficha artística en la que se consignan los datos del estreno de la obra en el año 2006 y cuya grabación analizaremos.

EL PATIO	
Producciones Chinabaus S.L.	
Reparto actores	Benito Cordero, Luís Ruiz-Medina, Juanjo Macías
Reparto bailarinas	Adriana Domínguez Márquez, Marina Ruiz Canivell, Ana Paredes, Pilar Zúñiga Valero, Luisse Cardoso de Mello.
Coreografía	Trinidad Sevillano
Maestro de baile	José Manuel Moreno
Vestuario	May Canto
Espacio Escénico, Dramaturgia y Dirección	Juan Dolores Caballero
Interpretación musical	Bruno Axel (violín), Manuel Tomillo (violonchelo), Ada Renedo Florido (voz) (*)
Estreno	Teatro y artes de calle. Valladolid. 24/5/2006

(*) Aunque citemos a los intérpretes musicales, la música que escuchamos está grabada previamente y en la representación se reproduce la grabación.

²⁰⁴ Entrevista virtual realizada a la compositora el 26 de diciembre de 2012

Sinopsis

En la puesta en escena pasamos por un solo día en la vida de cinco internas que viven en una institución. Es una institución de vigilancia, algo que quizás se contextualice una sociedad futura. Allí se degrada la honra de las internas, las cuales son controladas por una serie de disciplinas. En este caso es el ritmo y, por ende, la música, una herramienta por medio del cual se ingresa en el cuerpo para reordenarlo y ajustarlo a la sociedad. El ritmo es el recurso usado para este fin, pero este tratamiento causa la pérdida de identidad e independencia de los pacientes.²⁰⁵

Escenografía

El estreno de la obra se produjo en Valladolid sobre un escenario a la intemperie rodeado de arboledas.

Unas columnas blancas y rectangulares al fondo separadas entre ellas unos dos metros. En el escenario, una docena de sillas de anea como único mobiliario. Todo es blanco, el suelo y el vestuario.

Esto nos recuerda tanto a la estética de las puestas en escena por la compañía *Tanztheater Wuppertal* dirigida por Pina Baush como a la compañía de Maguy Marin.



*El Patio*²⁰⁶



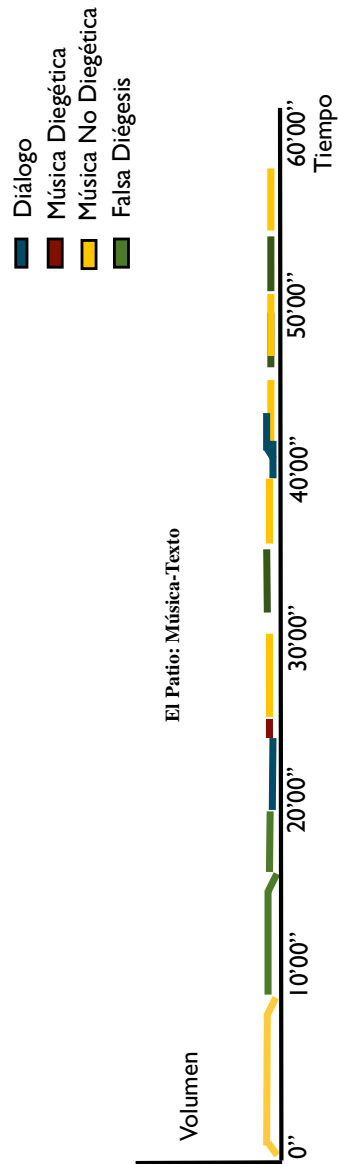
May B, Maguy Marin²⁰⁷

²⁰⁵ Este argumento, con la música como recurso terapéutico, nos recuerda a la obra *Bye, bye, Beethoven*, 1987, de Els Joglars de la que ya hablamos.

²⁰⁶ http://www.feriadeteatro.aragon.es/programacion2006/teatrodovelador_es.asp. Consulta realizada el 10/03/2013

²⁰⁷ <http://www.compagnie-maguy-marin.fr> Consulta realizada el 10/03/2013

Como en los análisis previos, procedemos a plasmar en un gráfico con una línea temporal la presencia de la música medida desde el punto de vista de la Diégesis y la presencia del texto.



El Patio. Cuadro Música (diégesis)-Texto

Análisis música-imagen: *El Patio*

Seguidamente expondremos el análisis realizado a cada uno de aquellos fragmentos en los que la música está presente.

Fragmento con música nº 1: *Presentación*

0'00'' - 6'48'' = 6'48''

Descripción de la escena

Comenzamos a escuchar la música cuando todo está completamente a oscuras. Segundos después se encienden cuatro bombillas en la parte alta y posterior del escenario, poco a poco la luz va iluminando todo, no dejando de ser tenue con un tono malva.

Tres personajes en escena, con bombín, levita blanca y pantalón del mismo color. Uno de ellos porta un bastón pues parece ser ciego. Las sillas están esparcidas por el escenario. Juegan lentamente con ellas, realizando una coreografía lenta y no completamente unificada con la música ni tampoco unificada entre ellos, sino cada uno en un plano diferente. Son movimientos ligeros, cercanos al ballet contemporáneo. Organizan y reorganizan las sillas agrupándolas en un solo montón. Mientras el personaje ciego se sienta erguido en una de las sillas, los otros dos simulan un desfile cuando la música ya se ha extinguido. En ese momento aparecen dos internas de la institución en escena, también vestidas de blanco.

EL PATIO, Fragmento nº 1	
Timbre	Violín, violonchelo y un sonido sintetizado que parece un banjo que realiza notas pizzicato
Dinámica	Pasa de <i>Piano</i> a <i>Forte</i> con un crescendo natural y lento. Desde ahí, se mantiene estable hasta el final.
Expresión	Legato
Ámbito Melódico	Estrecho (1) Predominio de los saltos de 5ª o 3ª
Armonía	Centro tonal en La
Textura	Contrapunto (2)
C. Estilísticas	Minimalista
Ritmo	Métrico
Compás	Cuaternario
Agógica	Larghetto, pulso = 60
Estructura	Introducción (10 compases)-a-(entrada del banjo) a' – a''... (3)

(1) La melodía principal y más aguda no supera el intervalo de quinta

(2) Comenzamos escuchando un diálogo entre el violín y el violonchelo. Poco después se une una segunda línea de violín y lo que hemos reconocido como un banjo. Por el aumento de la densidad instrumental se produce un aumento en la dinámica de forma natural.

(3) La estructura se basa en la pequeña variación del tema sobre un *bajo ostinato* del banjo, con lo que las variaciones son ínfimas.

EL PATIO, Fragmento nº1		
REALACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No Diegética (1)
	Lógica del f. musical	interna
	Música-Emoción	Anempática (2)
	Tipo de Sincronía	Estética (3)
	F. Estructuradora	Reunir, Puntuar (4)
	F. interpretacional	A.P. (5) , A.R.I.

(1) Los movimientos no están unificados con el pulso de la música, puesto que no parecen ser conscientes de su presencia.

(2) La monotonía y estaticidad en la música provoca una anempatía con respecto a la imagen y que la música no avanza ni se ve afectada por la escena. Esto provoca un contraste que da aun más fuerza a la escena.

(3) No podemos considerar una unificación rítmica de la imagen con la música ya que los personajes actúan en diferentes planos marcando un ritmo que no es coincidente con la música.

(4) Este tema musical reúne la introducción (lo que equivaldría a los créditos iniciales en el cine) con el primer plano e iluminación del escenario.

(5) La música añade dramatismo a la escena. Imaginemos esta misma escena con una música circense. Verdaderamente la escena se convertiría en cómica. Pero con este tema musical con la tímbrica seleccionada, la escena nos hace presagiar algún hecho dramático. Luego la música ayuda a la contextualización o aclaración significativa de la escena.

Fragmento con música nº 2: *Entrada niñas*

7'10'' - 11'05'' = 3'56''

Descripción de la escena

Dos internas entran al escenario en silencio, segundos después comienza la música. Escuchamos unas voces femeninas cantando en algún idioma irreconocible. Tras cada frase musical hay un silencio y es ahí cuando las internas, corren juntas hacia un nuevo punto en el escenario. Parece que la ausencia de música las inquieta y corren en busca de ésta. Finalmente se estabilizan con la música y realizan una coreografía de forma

sincronizada con la música pero en dos planos diferentes. Cada una siente la música de una forma. Cada vez están más activas y rebeldes. La música desaparece con un *fade-out* y sigue la coreografía por unos segundos, como si estuvieran hipnotizadas. Sus movimientos se funden con la siguiente escena, en la que también se hace uso de la música.

EL PATIO, Fragmento nº2	
Timbre	Voz femenina
Dinámica	Estable, con un matiz <i>mezzopiano</i> que se mantiene todo el fragmento aunque aumenta la densidad de voces de una a tres.
Expresión	Marcato, cantabile
Ámbito Melódico	Estrecho
Armonía	Tonal, Fa Mayor
Textura	Monódica-Contrapuntística
C. Estilísticas	Es una melodía muy sencilla, repetitiva y pegadiza que parece una canción infantil y nos recuerda a la canción francesa <i>Frere Jacques</i>
Ritmo	Métrico
Compás	Cuaternario
Agógica	Larghetto, Pulso=56
Estructura	Melodía repetitiva a modo de <i>Canon</i> ²⁰⁸ o contrapunto (1)

(1) Antes de la entrada de la segunda voz se producen unas pausas muy marcadas que aparecen señaladas en la partitura con las dobles barras sobre el pentagrama. No es un *canon* estricto, pero sí se aprecia cierta imitación temática entre las voces.

²⁰⁸ Canon: es una forma musical con textura polifónica en la que se produce una imitación exacta entre dos o más voces con una distancia en el tiempo entre las diferentes entradas.

Niñas, El Patio

I. Almendral

Transcripción de un fragmento de la pieza musical. Tras este fragmento se une una tercera voz pero siempre con el mismo material métrico y sonoro. En la transcripción falta el texto que parece contener vocablos en alemán.

EL PATIO, Fragmento nº2		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	F. Estructuradora	Reunir – Separar (1)
	Tipo de Sincronía	Unificación
	F. interpretacional	A. P. (2)

(1) La música comienza un poco antes de la aparición de las internas, cuando aun los tres personajes de la escena anterior están en escena. Es por ello que la música sirve para reunir la escena anterior con ésta. Además la música desaparece cuando las internas, ya como hipnotizadas, siguen bailando sin importarles que la música haya desaparecido. Ya tienen un ritmo interior como si fuesen muñecas a las que han activado la cuerda.

(2) El estilo de la pieza a modo de canción infantil nos transmite la inocencia de los personajes. Uno de los usos de cantar canciones infantiles es el fin terapéutico para calmar los miedos. Al crear un ambiente de seguridad y confianza, una situación propia de la edad infantil, las internas se sienten mucho más seguras.²⁰⁹

Fragmento con música nº 3: *Gimnásticas*

11'20'' - 14'14'' = 2'14''

Descripción de la escena

En el escenario permanecían dos de las internas, en silencio y sin música, realizando una lenta coreografía sincronizada, como si estuvieran hipnotizadas. De repente comienza la música y el resto de los personajes aparecen en el escenario realizando movimientos más rápidos, de un lado al otro. Dos de los vigilantes realizan una corta coreografía simultánea y terminan sentándose junto a las columnas, al fondo del escenario. Mientras las internas corretean, un ciego en primer plano va recorriendo el escenario ayudado de su bastón y termina sentándose en un extremo del escenario. Las cinco internas continúan correteando y poco después, el ciego y los vigilantes se vuelven a levantar añadiendo más movimiento a la escena. Poco a poco las internas se marchan quedando solos los tres personajes masculinos con lo que se reduce la densidad de movimientos y acción. Una vez que estos se vuelven a sentar, suena una campana y con ella se corta la música, que ha permanecido totalmente estática durante este largo fragmento. Las cinco internas corretean por el escenario. Los tres vigilantes también en escena. La duración de la escena queda delimitada por la duración de la música.

²⁰⁹ VALLEJO-NAGERA. Juan Antonio. AAVV. *Guía práctica de psicología*. Ediciones Temas de Hoy. Madrid. 1991, p. 442

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº3
Timbre		Violín, Violonchelo
Dinámica		Estable, con un matiz <i>forte</i>
Expresión		Rítmico, tranquilo
Ámbito Melódico		Estrecho (casi todo el fragmento se centra en el intervalo La-Mi por grado conjunto)
Armonía		Tonal, La menor
Textura		Homofónica (1)
C. Estilísticas		Siguiendo el modelo de una <i>Chacona</i> ²¹⁰ sobre una base ostinato
Ritmo		Métrico
Compás		Ternario
Agógica		Adagio, pulso= 72
Estructura		Variaciones (2)

(1) Hay algún mordente de vez en cuando que hace parecer una textura contrapuntística.

(2) Encontramos cierta relación entre las diferentes vueltas del tema musical y lo que sucede en escena: en la primera exposición del tema ya están todos los personajes en escena. Conforme avanzan las reexposiciones del tema, van quedando menos personajes en escena hasta quedar solo los tres vigilantes. Coincide con el final de la última vuelta al tema una estaticidad en el escenario que nos hace sentir el final de escena.

RELACIÓN IMAGEN-MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº3
E. Audiovisual		Off
Diégesis		Diegética
Lógica del f. musical		Interna (1)
Música-Emoción		Empática
Tipo de Sincronía		Unificación (2)
F. Estructuradora		Reunir (3)
F. Interpretacional		A. P. (4)

(1) Aunque el final de la pieza se ve cortado por el sonido de una campana, no es un corte abrupto y no puede ser considerado una *lógica del flujo musical externa*.

(2) Aunque no en todo momento todos los personajes producen una unificación, hemos considerado este valor pues es lo que más llama nuestra atención en la escena.

(3) La música sirve como elemento para reunir a las cinco internas que se marchan del escenario quedando solo los tres vigilantes, quienes continúan haciendo una coreografía.

(4) La música repetitiva sobre cuatro acordes, tan pausada y dramática, ayuda a clarificar el significado de la escena.

²¹⁰ Chacona: danza de ritmo ternario. Sobre un tema melódico y un bajo ostinato se van realizando variaciones.

Mientras un vigilante toca la campana, las internas entran y salen del escenario agrupadas en una sola unidad caminando hacia delante y hacia atrás una y otra vez.

Fragmento con música nº 4: Voces femeninas, Humildes

14'45'' - 18'16'' = 3'31''

Descripción de la escena

La escena está acotada por dos toques de campana que percute uno de los vigilantes. Tras 30'' sin música vuelven a aparecer en escena las cinco internas y los tres vigilantes, pero estos totalmente estáticos, de espaldas y en un segundo plano. Ellas corretean organizando las sillas en filas, en grupos, con diferentes criterios de orden, algo que nos recuerda al recurso del cine mudo de pasar la escena a una velocidad mayor que la real. La luz ha descendido mucho nuevamente, con ese tono malva que ya visualizamos en la primera escena.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº4
Timbre		voz, violonchelo, violín (se incorpora después)
Dinámica		Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i>
Expresión		Cantabile
Ámbito Melódico		Estrecho, relación: grado conjunto en su mayoría
Armonía		Tonal, La menor
Textura		Polifonía
C. Estilísticas		Por la textura contrapuntística parece cercana a la música barroca
Ritmo		Métrico
Compás		Binario (subdivisión ternaria)
Agógica		Larghetto, parte=52.
Estructura		a-a'-a'', etc.(1)

(1) En la última estrofa intervienen solo de violín y violonchelo.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº4
E. Audiovisual		Off
Diégesis		Diegética
Lógica del f. musical		Externa (1)
Música-Emoción		Anempática
Tipo de Sincronía		Unificación
F. Estructuradora		Separar
F. interpretacional		A.P.

(1) El toque de campana afecta al corte súbito de la grabación, a pesar de que la campana es percutida en escena y el sonido es grabado y está fuera de nuestro campo de visión.

La luz sigue siendo muy tenue en toda esta escena sin música.

Tras el toque de campana, las internas se sientan en las sillas, con signos de obediencia. El ciego, da un discurso, en lengua germana, y golpea el aire con su bastón a lo que las internas responden con miedo y fragilidad, encogiéndose sobre sí mismas.

Después parece dar una lección a las internas pues recita palabras o frases que ellas deben repetir al unísono una y otra vez con un ritmo binario bien marcado, cada vez más fuerte y rápido hasta que se interrumpe con un corte súbito.

El texto parece que dice «ésa», vocablo que repiten mientras se acusan unas a otras hasta que la mayoría de las presentes señala a la misma, quien enloquece atemorizada. Entre todas, le colocan una levita abrochada detrás, simulando una camisa de fuerza, mientras sus compañeras siguen acusándola. Cuando la acusada se levanta, visualizamos que está embarazada en estado avanzado.

Aunque es una escena sin música, es muy rítmica por la repetición constante del vocablo «ésa».

En el minuto 23' además comenzamos a oír un sonido grabado que nos recuerda el pulso de un corazón. Podría ser un sonido interno de la acusada quien realiza unos movimientos espasmódicos por el escenario con una sincronía unificada con el sonido del latido, que cada vez es más fuerte y asfixiante. Se golpea el vientre claramente inflado por el embarazo. Un minuto después el latido va desapareciendo y la interna da a luz sin gritos ni aparente esfuerzo. Es en ese instante cuando dejamos de escuchar el latido.

Fragmento con música nº 5: *Sello Velador*

25'00''-26'20''= 1'20''

Descripción de la escena

Comienza otra escena con un juego rítmico. Las internas se van levantando y sentando, una a una con la mano alzada, como pidiendo la palabra, a la vez que emiten un solo sonido vocal que produce un intervalo de 3ª menor entre ellas. Las voces se van sumando y superponiendo hasta que los vigilantes ponen orden y las echan del escenario, quedando sólo una interna junto a dos vigilantes. Entonces la luz se hace aún más tenue.

Esta escena podría ser considerada de nuevo, como en otras obras, el *Sello Velador*, aunque, esta vez, con una estructura rítmica-sonora muy simple en compás binario.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº5
Timbre		Voz femenina
Dinámica		Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i>
Expresión		marcato
Ámbito Melódico		Estrecho, relación: grado disjunto, 3ª menor
Textura		Contrapunto
C. Estilísticas		Es solo un juego rítmico, como una canción infantil
Ritmo		Métrico
Compás		Binario (subdivisión ternaria)
Agógica		Larghetto, pulso= 60
Estructura		a (estructura de un solo compás con anacrusa que se repite)

RELACIÓN IMAGEN-MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº5
E. Audiovisual		In
Diégesis		Diegética
Lógica del f. musical		Interna
Música-Emoción		Empática
Tipo de Sincronía		Unificación
F. Estructuradora		Reunir
F. interpretacional		A.P.

Fragmento con música nº 6: *Las internas se desvanecen (Queja)*

26'27'' - 30'36'' = 4'09''

Descripción de la escena

Luz muy tenue, como en la escena anterior. En escena solo tres personajes en un principio: dos vigilantes y una interna. La interna anda un poco perdida, un vigilante la coge en brazos. Es una escena muy tierna en la que visualizamos una historia de amor. Detrás, un vigilante recoge las sillas, dándole una nueva organización y otro pasa en un segundo plano guiando a otra interna. Este último realiza unas vueltas con ella, quien termina en el suelo, inerte, síntoma de resignación e hipnotismo o de desfallecimiento. En segundo plano, otro vigilante arrastra por los suelos a otra interna quien, a su vez, va seguida de una tercera interna. En ese momento, la música se desvanece.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº6
Timbre		Voz femenina, violín, violonchelo
Dinámica		Inestable: <i>p</i> -crescendo- <i>f</i> - disminuyendo final (fade-out)
Expresión		Cantabile, legato (para instrumentos), non legato (para la voz)
Ámbito Melódico		Estrecho, grado conjunto (para el violín y violonchelo) y disjunto (para la voz)
Armonía		Centro tonal sobre la nota <i>Mi</i>
Textura		Contrapunto con un predominio de la línea de la voz femenina
C. Estilísticas		Música minimalista y repetitiva
Ritmo		Métrico
Compás		Binario
Agógica		Larghetto, pulso = 60
Estructura		Pequeñas variaciones melódicas sobre una misma base de dos notas (Mi-Fa) para los instrumentos de cuerda. La voz realiza una melodía de notas sueltas.

RELACIÓN IMAGEN-MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº6
E. Audiovisual		Off
Diégesis		No diegética (1)
Lógica del f. musical		Interna
Música-Emoción		Empática
Tipo de Sincronía		Estética
F. Estructuradora		Separar (2) , Puntuar
F. Interpretacional		A.R.I., A. P.

(1) En algunos puntos parece que verdaderamente los personajes estén escuchando la música pero son tan pocos que preferimos inclinarnos hacia la clasificación de *No diegética*.

(2) Cuando la interna desfallece en el suelo y los dos vigilantes la mueven como si fuese una muñeca de trapo la música ya ha terminado, por lo que este fin previo del elemento sonoro con respecto a la imagen produce una separación en la escena y el silencio que nos llega da aún más fuerza o dramatismo a la misma.

Sin escuchar música alguna, tres vigilantes colocan a la interna en un carrito se la llevan del escenario mientras las otras cuatro internas salen como aturcidas al escenario.

Fragmento con música nº 7: *Muñecas*

32'20'' - 35'09'' = 2'49''

Descripción de la escena

Cuatro internas entran un poco absortas al escenario y caminan sin una dirección concreta, lentamente. La quinta interna entra a paso ligero y es ahí cuando comienza la música. Las cinco internas realizan una coreografía, como si fuesen muñecas de una caja de música, totalmente sometidas al ritmo de la música, al ritmo de la institución.

Las internas intentan romper con el ritmo correteando, persiguiéndose, yendo todas contra una a quien persiguen y acosan, dejándola arrumbada al fondo del escenario, pero mostrando después el arrepentimiento por su acoso. Ahí disminuye la música hasta desaparecer y también desciende la iluminación.

Detrás de las columnas y en un segundo plano los vigilantes realizan su propia coreografía, de forma más tranquila, marchándose antes de que finalice la escena.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº7
Timbre		Sintetizador, violín
Dinámica		Homogéneo con un matiz forte salvo un <i>fade in</i> y un <i>fade out</i>
Expresión		Marcato
Ámbito Melódico		Estrecho, dos voces juegan con el salto de quinta en una voz y una tercera voz juega con cuatro notas consecutivas
Armonía		Tonal, cercano al modo de La menor sin cadencias perfectas ni uso de la sensible
Textura		Melodía acompañada
C. Estilísticas		Música minimalista que nos recuerda a la música de las vueltas ciclistas de los años 80-90
Ritmo		Métrico
Compás		Binario
Agógica		Allegro, pulso = 120
Estructura		Una sola sección a la que se van incorporando más voces o variaciones sobre las voces existentes y con un bajo ostinato que se mantiene toda la pieza.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº7
E. Audiovisual		Off
Diégesis		Diegética
Lógica del f. musical		Interna
Música-Emoción		Anempática (1)
Tipo de Sincronía		Unificación (2)
F. Estructuradora		Reunir
F. interpretacional		A.P.

(1) Decimos que es anempática porque, a pesar de haber en escena una persecución, un acoso, una lucha, la música no cambia en ninguno de sus parámetros.

(2) Las cinco internas realizan una coreografía totalmente unificada con la música. En segundo plano pasan lentamente los vigilantes con su propio ritmo, más lento que el de las internas.

Fragmento con música nº 8: *Pelea (Amor)*

35'20'' - 39'16'' = 3'56''

Descripción de la escena

Muy poca luz, sólo un foco directo hacia dos internas que se abrazan como arrepentidas. Las otras tres también están en el escenario pero en sombras, en un segundo plano. La iluminación consigue focalizar nuestra atención en una sección del escenario. En cine esto se conseguiría con un primer plano focalizado por la cámara.

Estas dos internas se abrazan y separan, como una relación de amor-odio, entre el juego y la lucha. La luz se vuelve más general y comienza una lucha por parejas mientras la quinta interna las observa. Desemboca en una rebelión contra los vigilantes.

La música se corta repentinamente, una vez más, con el toque de la campana. Las internas van poco a poco parando sus movimientos.

La iluminación irá cambiando de una luz focalizada frontal en tonos rojizos a una luz más blanca y general que nos permite ver todo el escenario.

EL PATIO, Fragmento nº8		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Voces femeninas, violines, violonchelo (1)
	Dinámica	Inestable
	Expresión	Acentuado, marcato, non legato
	Ámbito Melódico	Medio, voz por grado disjunto
	Armonía	Tonal, Do menor
	Textura	Contrapuntística
	C. Estilísticas	Al estilo de una cantata barroca con un basso continuo en ritmo ostinato
	Ritmo	Métrico
	Compás	Cuaternario de subdivisión ternaria (12/8)
	Agógica	Adagio, parte= 76
	Estructura	A-A'-A'', cada exposición de A tiene 16 compases (3)

(1) La música tiene un texto que podría ser lengua germana pero no es posible su transcripción. Aparecen sílabas sueltas, una por cada nota musical, separadas entre ellas.

(2) Coincide el crescendo musical con la iluminación de todo el escenario hacia tonos blancos

(3) Es un tema cíclico, cuando parece que va a cadenciar, enlaza con la siguiente sección. La melodía aparece cada vez más ornamentada, con más continuidad de notas. Se incorpora el violín y una segunda voz cantada y que realiza un contrapunto con la primera voz. La base armónica es siempre la misma.

Pelea

I. Almendral

Adagio $\text{♩} = 76$

Soprano solista

Violonchelo

A

5

Sop. Solo

Vc.

9

Sop. Solo

Vc.

13

Sop. Solo

Vc.

16

Sop. Solo

Vc.

Transcripción de la primera sección

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	EL PATIO, Fragmento nº8	
	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No diegética (1)
	Lógica del f. musical	Interna-Externa (2)
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Estética
	F. Estructuradora	Reunir, Puntuar
	F. Interpretacional	A. R. I., A. P. (3)

(1) Tenemos nuestras dudas acerca de si en esta escena los personajes son conscientes de la música. Es cierto que la lucha entre ellos, aunque cada uno con sus diferentes movimientos y gestos, nos hace suponer que existe una escucha de la música, pero igualmente podría realizarse esta escena con otra música, con otro tempo. La propia compositora nos dice que los personajes no debían ser conscientes de la música.

(2) La música queda interrumpida de forma súbita cuando en escena escuchamos el sonido de la campana. Es algo ilógico que un sonido en escena pueda afectar a un sonido externo que se supone que sólo es percibido por los espectadores.

(3) La música tiene cada vez más densidad de voces y notas más agudas y continuadas. Esto a su vez provoca un crecimiento dinámico que va en consonancia con la tensión que se respira en escena con la pelea entre las internas y los vigilantes.

Ya hemos visto una escena parecida, en la que escuchamos una voz en alemán y el ciego con su bastón da latigazos en el aire.

Las internas permanecen en el suelo, tumbadas mirando hacia arriba con las piernas flexionadas, sumisas ante el sermón que les llega por la megafonía.

Fragmento con música nº 9: *Sumisión*

40'02'' - 42'58'' = 2'56''

Descripción de la escena

La luz de nuevo es muy tenue. La música comienza a escucharse en segundo plano, bajo la voz procedente de la megafonía (cuya fuente no vemos). Cuando desaparece la voz, la música pasa a primer plano sonoro. Las internas se mueven agrupadas por el escenario mientras los vigilantes ponen orden. Unas cajas-maletas hacen de equipaje. Todos agrupados atraviesan diagonalmente el escenario realizando un ritmo con sus pies

y susurros imitando a un tren y, bajo este ritmo, la música se va extinguendo. El tema melódico se transforma en el tema rítmico, continuando así la escena.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº9
Timbre		Sonido sintetizado que imita a un clarinete, triángulo
Dinámica		Heterogénea, coincide el crescendo con la iluminación de toda el escenario en tonos blancos
Expresión		Portato
Ámbito Melódico		Estrecho, (melodía construida sobre cuatro notas: la-si-do-re para la línea superior y tan solo mi-fa para la línea inferior)
Armonía		Centro tonal en La
Textura		Homofónica
C. Estilísticas		Ostinato, minimalista
Ritmo		Métrico (1)
Compás		Binario (podríamos suponer subdivisión ternaria)
Agógica		Largo, pulso= 60
Estructura		Las cuatro notas melódicas van apareciendo en orden ascendente, bien por salto, bien por grado conjunto, sin una estructura ni un fraseo claros

(1) Da la impresión de no ser un ritmo métrico a causa de la lentitud y las constantes pausas.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº9
E. Audiovisual		Off (1)
Diégesis		No diegética
Lógica del f. musical		Interna
Música-Emoción		Anempática
Tipo de Sincronía		Estética (2)
F. Estructuradora		Separar (3) , Puntuar
F. interpretacional		A.R. I.

(1) Tampoco vemos la fuente sonora que produce el triángulo o campana. Aunque asemeja venir de otra fuente diferente a la música pues su ritmo va desfasado con respecto a la línea melódica y las internas parecen ser conscientes de este sonido.

(2) Las internas cambian el sentido de su movimiento cada vez que escuchan el triángulo

(3) La línea melódica acaba antes que la representación del viaje en tren. Es por ello que consideramos que el final de la música sirve para separar la escena, aunque no de forma brusca pues, como decíamos, la línea melódica se transforma en la línea rítmica.

Con este susurro que imita el sonido del tren y sus pasos unificados, se mueven juntos por el escenario. Apreciamos un resumen temporal, en el que el tiempo de la representación es menor que el tiempo natural de la historia en el que supuestamente están viajando pero el sonido de sus pies y respiraciones imitando al sonido del tren nos permiten sentir el viaje que están realizando.

Fragmento con música nº 10: *Baile al vigilante ((Requiem)*

44'00'' - 49'52'' = 4'52''

Descripción de la escena

La música comienza repentinamente cuando, tras el paseo en el que simulan un viaje en tren, una de las internas cae desfallecida. En ese preciso instante comienza la música grabada en medio de una frase, sin el uso de un *fade-in*. La luz se vuelve aun más inexistente. Todos se dispersan y se sitúan en diferentes sillas por el escenario, salvo una interna que, en primer plano, realiza una coreografía muy lenta y pausada para uno de los vigilantes que las observa. A ella se van uniendo sus compañeras, una a una. Juntas, unifican sus movimientos. Sus constantes desvanecimientos en el suelo son síntomas de cansancio o desidia.

La escena acaba cuando todas se desploman en el suelo poco después de haber terminado la música.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº10
Timbre		Voz femenina, violín, violonchelo
Dinámica		Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i>
Expresión		Cantabile, legato (para la melodía). Acentuado y marcato para el acompañamiento
Ámbito Melódico		Medio
Armonía		Centro tonal en La (por momentos parece La menor)
Textura		Melodía acompañada
C. Estilísticas		El ritmo es de vals pero con armonías contemporáneas
Ritmo		Métrico
Compás		Ternario
Agógica		Andante, pulso: 126
Estructura		Una larga frase melódica cíclica que no llega a cadenciar (1)

(1) Se aprecian algunas semicadencias que no llegan a resolver ni a parar el flujo musical. Son 6 minutos de música que no parecen ir a ningún sitio. Sabemos que va a acabar por el *fade out* final, no porque realice ninguna cadencia o semicadencia.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	EL PATIO, Fragmento nº10	
	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	Diegética - No Diegética
	Lógica del f. musical	Externa (1) - Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Estética- Unificación
	F. Estructuradora	Puntuar- Reunir
	F. Interpretacional	A.R.I.- A.P.

(1) Apreciamos una lógica del flujo musical interna pero debemos decir que la entrada de la música es repentina en la que la primera frase no se oye completa, justo cuando se desvanece una interna comienza a escucharse la música en medio de una frase musical.

(2) Consideramos que hay empatía porque las internas están sumisas al ritmo, sumisas a la institución, a una vida rítmica y monótona, y es eso lo que apreciamos en la música, aunque ésta no tenga mucha direccionalidad.

(3) Dos (y después tres) internas se mueven lentamente y parece que al ritmo de la música, aunque la compositora nos dice que las intérpretes no deben ser conscientes de la misma.

Fragmento con música nº 11: *Tema conclusivo*

50'04'' - 54'00'' = 3'56''

Descripción de la escena

Con una iluminación como al principio, en tonos malvas, iluminación general aunque tenue con las cuatro bombillas en la parte superior.

Los vigilantes recogen a las internas quienes, de nuevo, como si fuesen muñecas de cuerda, se vuelven a activar y realizan una coreografía a modo de ballet clásico. Y tan sumisas están que un vigilante coloca un palo por la espalda a una de las internas quien se deja manejar como una muñeca de trapo o marioneta.

La marioneta cae al suelo, como muerta. Los vigilantes la recogen. Las demás, observan todo. La colocan en una carretilla y con una de las levitas le cubren el torso y la cara. Parece que ha fallecido. No ha podido soportar tanta presión.

En este momento la música sube de volumen. El tema es prácticamente igual al nº 3 pero más rápido y con la introducción del clavicémbalo.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº11
Timbre		Violines, violonchelo y clavicémbalo (1)
Dinámica		Inestable, crescendo hasta que se mantiene en un matiz <i>forte</i> con un largo y pronunciado disminuyendo al final (2)
Expresión		Melodía: marcato. Acompañamiento: articulado
Ámbito Melódico		Estrecho
Armonía		Tonal, La menor
Textura		Melodía acompañada
C. Estilísticas		Recuerda a una danza cíclica barroca donde el mismo tema se repita una y otra vez sobre un esquema rítmico-armónico
Ritmo		Métrico
Compás		Binario
Agógica		Andante, pulso= 82
Estructura		a-a'-a-a'-a-a' Cada sección tiene unos 33 compases, con una parte cadencial con síncopas (corchea-negra-corchea) al final de cada sección interpretada por el violín con 6 compases de duración. (3)

(1) Se escuchan unos pizzicatos graves dispersos que no tienen que ver ni tonal ni melódicamente con la melodía principal. Puede que sea un error de la grabación o una forma de intentar romper con la sumisión al ritmo.

(2) La música se hace cada vez más presente para el espectador. Cuando parece que ha fallecido una interna, sube el volumen de la música.

(3) Es un ritmo ostinato que se mantiene de principio a fin: negra con puntillo –corchea interpretada por el violín (al menos eso entendemos en la transcripción) sobre una base de semicorcheas interpretada por el clave. El ritmo del violín solo cambia a un ritmo de síncopa en los 6 últimos compases de cada sección.

RELACIÓN IMAGEN-MÚSICA		EL PATIO, Fragmento nº11
E. Audiovisual		Off
Diégesis		Diegética (en algunos momentos)
Lógica del f. musical		Interna
Música-Emoción		Empática
Tipo de Sincronía		Estética - Unificación
F. Estructuradora		Puntuar-Reunir
F. Interpretacional		A.R.I. , A. P.

Fragmento con música nº 12: *Final*

54'48'' - 55'07'' = 19''

Descripción de la escena

La luz es muy tenue y malva. Retiran el cadáver. Las cuatro internas restantes están sentadas al fondo del escenario en la penumbra y alzan la mano, como si estuvieran en una clase y supiesen la respuesta a una pregunta.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA	EL PATIO, Fragmento nº12	
	Timbre	Violín
	Dinámica	Estable
	Expresión	legato
	Ámbito Melódico	Estrecho, solo la nota Mi 5
	Textura	Monódica

Con esta única nota Mi se acaba la obra. Se desvanece la luz y ahí aparece de nuevo el tema de la Chacona. Es la misma nota, con el mismo timbre y en el mismo registro que escogió Herrmann para la famosa escena de *Psicosis*, 1960, pero esta vez no es una nota repetida sino una sola nota tenida y en crescendo constante hasta alcanzar los 19'' donde se interrumpe por los aplausos del público que, al ver la sala a oscuras, saben que la obra ha finalizado.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	EL PATIO, Fragmento nº12	
	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Anempática
	Tipo de Sincronía	Estética
	F. Estructuradora	Puntuar
	F. Interpretacional	A.R.I. , A. P. (1)

(1) Quizás por cómo esta nota nos recuerda a la película de A. Hitchcock o por lo estridente de su timbre y altura, nos provoca una tensión que demuestra el poder del internado y que, a pesar de la muerte de una compañera y del sometimiento al ritmo hasta la saciedad, obedecen las órdenes de la institución.

Fragmento con música nº 13: aplausos

Para los aplausos volvemos a escuchar el tema del fragmento 3 aunque con la inclusión del piano además de la cuerda frotada.

Cómputo y resumen final de *El Patio*

Antes de nada quisiéramos destacar la importancia de la iluminación en este espectáculo, que es capaz de crear ambientes y delimitar espacios a falta de cambios en la escenografía. La iluminación tiene una función simbólica en la que su significado depende de aquello que ilumina, aquello que nos permite ver. Hay una gran presencia de colores rojizos o malvas que están asociados con la pasividad, con la puesta de sol y quizás con el dejarse llevar que es lo que prácticamente consigue la institución con las internas.

Esa iluminación focalizada junto a la música, que incide de forma directa en ciertos personajes, hace dirigir la atención del público a un punto determinado del escenario.

Al ser un espectáculo de teatro-danza, la música es un elemento presente en la mayoría del tiempo. Aún así, de los 54 minutos que dura la obra, tan solo 39 incluyen música lo que supone un 72% (una proporción algo más elevada que en *Svo-zos*, la otra obra de danza-teatro analizada). Un espectáculo de danza normalmente tendría música en la totalidad de su duración. En su lugar, Velador incluye el uso de juegos rítmicos, la megafonía, o bien se recrea en el silencio que es, si cabe, más impactante, cuando la presencia de la música sería lo más lógico y esperado.

El timbre general usado en la obra es bastante homogéneo (voz, violín, violonchelo) aunque no siempre están presentes todos los timbres. En alguna ocasión hace uso además del clavicémbalo, del sintetizador, del triángulo y de las campanas.

Aunque en algunos fragmentos hemos establecido una dinámica inestable o heterogénea, no hay saltos bruscos sino algo bastante natural, un comienzo de las piezas más suave para ir pasando a una dinámica más *forte* o presente y terminar de nuevo con una disminución, fruto también del uso del *fade-in* y del *fade-out* en las pistas grabadas. Ese crescendo natural de la música suele ir acompañado de más densidad de movimientos en la puesta en escena, lo que también provoca un acercamiento espacial.

La expresión o articulación sí es más heterogénea en el conjunto de la obra. Así apreciamos una primacía del cantabile o legato, con la inclusión de algún tema acentuado

o *marcato*. Estos últimos no coinciden con los fragmentos donde se aprecie una unificación, ni tampoco con aquellos que nosotros hemos decidido considerar *diegéticos*.

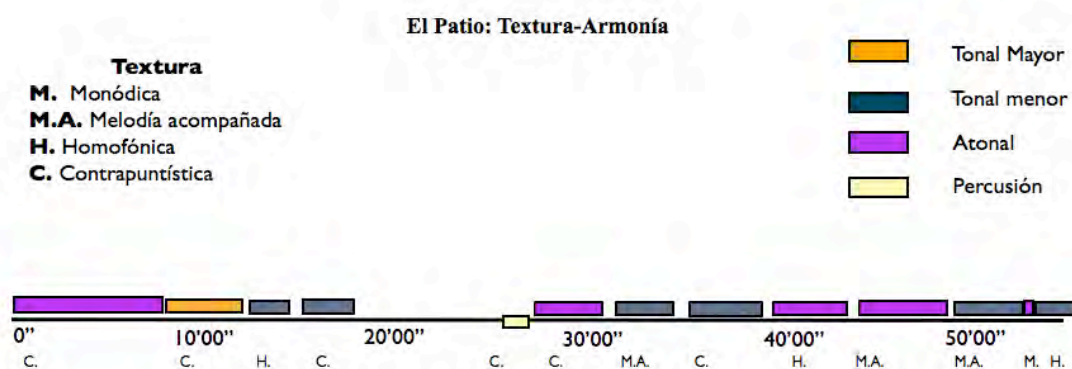
El ámbito de la melodía va desde el uso de una sola nota (en la última pieza), pasando por una melodía construida sobre 4 notas (en el fragmento nº 9), hasta una octava. Solamente los fragmentos 8 y 10 superan la octava en el ámbito melódico. Es curiosa la coincidencia de la *No diégesis* en ambos fragmentos (salvo secciones del fragmento 10 donde parece apreciarse cierta unificación y, por lo tanto, considerados como *Falsa Diégesis*). Pero, por lo demás, no apreciamos ninguna intención similar en estos dos fragmentos que justifique el uso de un ámbito melódico amplio. Según la teoría de los afectos²¹¹, los saltos interválicos grandes estaban relacionados con la exclamación. El fragmento 8 incluye la pieza llamada *Pelea* y es un momento de amor-odio y de arrepentimiento por parte de las internas por su actuación ante una de sus compañeras. El fragmento 10 era aquel en el que, tras la simulación del viaje en tren, una de las internas caía desfallecida, luego también es un momento de tensión argumental.

En cuanto a la tonalidad, en muchas de las piezas apreciamos un modo que parece menor, aunque sin el uso de las cadencias propias de la tonalidad que nos aclaren si se trata de, por ejemplo, *La menor*. Por eso, a veces, hemos preferido poner solamente “Centro tonal en La”, sin especificar el modo mayor o menor. Las piezas son muy cíclicas y repetitivas, de corte minimalista, como si entrasen en un círculo sin salida, en esa hipnosis que debe crear el ritmo en las internas, algo que no sucedería si se utilizaran las cadencias musicales.

La textura usada tiene un predominio del contrapunto o la textura homofónica, ambas texturas propias de la escritura barroca que, aunque las armonías no son precisamente de esta época, es una música en la que las frases pueden enlazar unas con otras sin usar las cadencias, sin pausas; sabemos que en la institución se pretende someter a las internas a una sumisión por medio del ritmo y esta textura, por la simultaneidad rítmica de las voces, es muy adecuada para ese fin.

En la siguiente tabla vemos reflejada en una línea de tiempo la sucesión de los temas musicales teniendo en cuenta solamente la textura y la armonía.

²¹¹ MOLINA JIMÉNEZ, M^o Belén (2005), ob. cit., p. 27-28.



Observamos el equilibrio existente entre tonalidad menor y armonías atonales.

Es prácticamente ausente el uso de la tonalidad mayor, salvo en el fragmento nº 2. Es la primera vez en la obra que apreciamos el poder hipnotizador que tiene la música en las internas. En ese fragmento el baile duraba lo que duraba la música y, si ésta desaparecía, las internas se paraban. Quizás, al ser el modo menor más dramático o trágico, Almendral decide usarlo el resto de la obra para mostrarnos la disconformidad y desolación de las internas, quienes terminan haciéndose daño entre ellas.

En color amarillo vemos en la tabla lo que llamamos Sello Velador, situado en el centro temporal de la representación.

La duración de los fragmentos es bastante homogénea. Y la textura nos sorprende por el frecuente uso de la textura polifónica o contrapuntística.

El estilo usado es bastante heterogéneo fluctuando entre períodos lejanos estilísticamente como son el estilo barroco y el estilo minimalista, o esas armonías atonales propias del siglo XX. Además no hay prácticamente temas repetidos aunque sí

de estilos parecidos, por lo que, a diferencia de los otros análisis, no plasmaremos en una tabla los nombres de los temas musicales usados.

El tempo de las piezas musicales tiene un predominio de tempos tranquilos. Como podemos observar en la tabla siguiente, sólo en el fragmento 4 y en el fragmento 7 el tempo es algo más vivo. Para entrar en una hipnosis o estado de relajación no se utilizan tempos rápidos. Quizás por ello la compositora y, previo acuerdo con el director, decidió usar tempos tranquilos para la música.

El compás usado es en su mayoría binario o cuaternario, es decir, múltiplo de 2. Pensemos en cuál es el compás usado, por ejemplo, en una marcha militar, un himno o algún ritmo musical disciplinario; siempre hacen uso de compases binarios.

Las formas musicales utilizadas o estructuras, hacen uso de temas cíclicos y repetitivos que procuran la monotonía y que el tema se vuelva familiar para el espectador. Y aunque no repite los temas, sí que son bastante similares entre ellos y la insistencia en establecer el centro tonal en la nota “La”, también los hace reconocibles.

En el siguiente cuadro plasmamos un resumen de los datos más importantes obtenidos en el análisis.

EL PATIO									
FRAGMENTO	TIEMPO	DURACION	TONALIDAD	TEXTURA	ESTILO	COMPAS	TEMPO	TIMBRE	EXPRESIÓN
1	0'00"	6'48"	La	C	Minimalista	4	Larghetto	VI, vcl	Legato
2	7'10"	3'56"	Fa M	C	Canción infantil	4	Larghetto	voces	Cantabile
3	11'20"	2'14"	La m	H	Chacona?	3	Adagio	vl, vcl	Rítmico, tranquilo
4	14'45"	3'31"	La m	C	Estilo barroco	2	Larghetto	voz, vl, vcl	Cantabile
5	25'00"	1'20"	Perc	C	Sello Velador	2	Larghetto	Voz, perc.	Marcato
6	26'27"	4'09"	Mi	C	Minimalista	2	Larghetto	voz, vl, vcl	Cantabile, legato
7	32'20"	2'49"	La m	M.A	Minimalista	2	Allegro	Sint., vl	Marcato
8	35'20"	3'56"	Do m	C	Estilo barroco	4(3)	Adagio	voz, vl, vcl	Acentuado, marcato, non legato
9	40'02"	2'56"	La	H	Minimalista	2	Largo	sint , trg	Portato
10	44'00"	4'52"	La	M. A.	Vals contemporáneo	3	Andante	voz, vl, vcl	Cantabile/ marcato
11	50'04"	3'56"	La m	M. A.	Estilo barroco	2	Andante	clv, vl, vcl	Marcato / articulado
12	54'48"	19"	Mi	M				vl	Legato
13	55'12"		La m	H	Chacona?	3	Adagio	VI, vcl	acentuado

Tabla resumen análisis música: El Patio

clv: clave, sint: sintetizador, trg: triángulo

Respecto a la relación de la música con la escena podemos resumir esta obra haciendo un repaso por todas las mediciones realizadas:

Para ser la música, o más bien el ritmo, parte del argumento teatral nos extraña que no veamos ninguna interpretación musical en escena ni la fuente que la produce. Eso hace algo inverosímil el que los vigilantes utilicen esta herramienta para conseguir la sumisión de las internas. Pero esto es algo que se refiere al argumento o a la decisión tomada por el director y la compositora y que no nos incumbe.

Toda la música incidental tiene mucha más fuerza dramática que la música accidental. Quizás sea por ello, que en esta obra hayan optado por no mostrarnos la fuente sonora y por hacer que los personajes no sean conscientes de la existencia de la música, o que lo sean pero de una forma inconsciente.

En nuestro análisis y visualizando las coreografías realizadas por los actores, pensamos que algunas de las piezas musicales son percibidas por los personajes, aunque la propia compositora nos confirma que éstos no debían ser conscientes de la música. Es como cuando se hace un tratamiento por vía intravenosa sin que uno sea consciente de los efectos que puede provocar. Pero es demasiada la sincronía unificada que se produce en algunos momentos, como para pensar que no están escuchando la música. Como ya comentamos, cuando coinciden la clasificación Off con Diegética, lo llamaremos a su vez, y tal como lo describe Conrado Xalabarder, *falsa diégesis*.

Vemos cómo, a partir de la mitad de la obra, el uso de la música produce más anempatía con respecto a la imagen, coincidiendo con el climax de la obra y desenlace final. La relación anempática da mucha más fuerza al conjunto que la relación empática.

Decimos que existe una aproximación psicológica gracias a la música puesto que, como ya comentamos en el primer fragmento analizado, no nos transmitiría el mismo significado visualizar alguna de estas escenas junto a una música circense que con la combinación que Velador ha optado por mostrarnos. Gracias a la música elegida para la puesta en escena, la obra nos transmite dramatismo e impotencia ante la situación de las internas plenamente sometidas a las normas de la institución.

En la siguiente tabla hacemos un resumen de los valores obtenidos en el análisis previo:

CUADRO RESUMEN ANÁLISIS MÚSICA – IMAGEN	EL PATIO									
	FRAGMENTO	TIEMPO	DURACION	ESCENA AUDIOVISUAL	DIEGÉSIS	LÓGICA DEL FLUJO MUSICAL	MÚSICA - EMOCIÓN	FUNCIÓN ESTRUCTURADORA	TIPO DE SINCRONÍA	MÚSICA COMO FILTRO INTERPRETACIONAL
	1	0'00"	6'48"	Off	D	i	A	P-R	E-U	A.R.I.-A.P
	2	7'10"	3'56"	Off	D	I	E	R-S	U	A.P.
	3	11'20"	2'14"	Off	D	I	E	R	U	A.P.
	4	14'45"	3'31"	Off	D	E	A	S	U	A.P.
	5	25'00"	1'20"	In	D	I	E	R	U	A.P.
	6	26'27"	4'09"	Off	No D	I	E	P,S	E	A.R.I., A.P.
	7	32'20"	2'49"	Off	D	I	A	R	U	A.P.
	8	35'20"	3'56"	Off	No D	E	E	P,R	E	A.R.I.-A.P.
9	40'02"	2'56"	Off	No D	I	A	P, S	E	A.R.I.	
10	44'00"	4'52"	Off	D-No D	E-I	E	P-R	E-U	A.R.I.- A.P.	
11	50'04"	3'56"	Off	D	I	E	P-R	E-U	A.P., A. R: I.	
12	54'48"	19"	Off	No D	I	A	P	E	A.P.	
13	55'12"		Off	No D	I	E	P	E	A.R.I.	

Tabla resumen análisis música-imagen: El Patio

IV.4. Teatro

En este capítulo pretendemos plasmar el análisis de las dos obras seleccionadas de entre las producciones de teatro creadas por Juan Dolores Caballero para Teatro del Velador. Las creaciones de este género tienen la originalidad, como ya hemos comentado, de no incluir un texto y, en caso de incluirlo, puede que sea una lengua inventada. Esto hace que el resto de los lenguajes comunicativos se sitúen en un primer lugar y que la obra pueda ser entendida por una diversidad de culturas sin importar su lengua de origen. Las obras seleccionadas han sido *Dröppo* y *Augusto*.

IV.4.1. Dröppo

Tras la representación en Sevilla de la obra *Long Life* de la compañía Nuevo teatro de Riga, Caballero quedó maravillado con la obra y creó en 2010 su propia visión de la obra. Dando como título *Dröppo*, Caballero, como ya comentamos en un capítulo anterior, decide inventar un lenguaje, el dröppiano, con cierta similitud a las lenguas de los países del Este, pues es allí donde hay mucha cultura musical en todos los grados de la sociedad. Las críticas comentan que la obra tiene características similares a las del cine mudo.

El dröppiano no impide la total comprensión de la obra. La música juega un papel muy importante como lenguaje comunicativo.

En la siguiente tabla reflejamos los datos del estreno de la obra y de la grabación que hemos utilizado como herramienta para el análisis.

DRÖPPO		
Ficha Artística	Reparto	Hans: Abel Mora. Ex marine Louis: Manuel Solano. Ania: Azahara Montero. Vicent: José Machado
	Dirección y creación y escenografía	Juan Dolores Caballero
	Vestuario	May Canto
	Estreno	Teatro Lope de Vega, Sevilla 13 de Mayo de 2010

Sinopsis

La historia sucede en un solo día en la vida de estos marginados. Se nos presentan cuatro personajes: un matrimonio de edad desigual, formado por Ania y Vicent, en la que

el marido sufre una minusvalía que le impide caminar bien o trabajar; Louis, joven hambriento, ex marine de los Balcanes quien comparte cama con Hans (que descubre el amor en la propia casa), personaje que no es nada y lo quiere ser todo y es el que arregla aquellos desperfectos que van surgiendo en la casa.

Viven hacinados en un pequeño apartamento de alquiler, donde comparten hasta las camas por falta de espacio y recursos. A pesar de todo, son gente culta con habilidades musicales. La música forma parte de sus vidas. Consideran que, para ser feliz en la vida, basta con tener ganas de vivirla.



Dröppo, escenografía²¹²

Escenografía

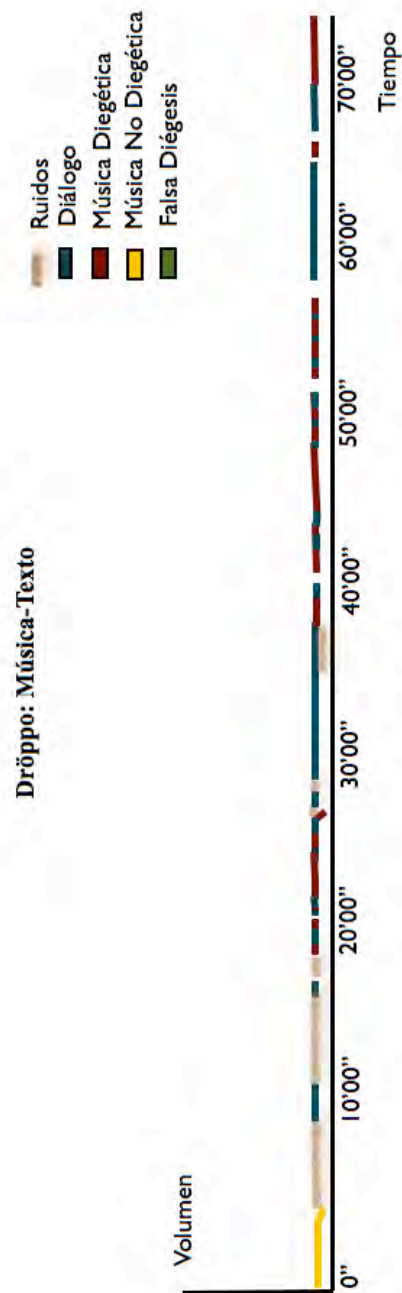
La obra se sitúa en un pequeño apartamento del que podemos ver todas las habitaciones, con mobiliario muy humilde. Dos camas individuales, hundidas y pegadas entre ellas por falta de espacio, en las que duermen los cuatro habitantes de la casa.

En el salón vemos un piano de pared y un televisor de los primeros que salieron al mercado, bien pequeño. Y, por último, el pequeño y modesto baño, y la cocina, de la que podemos sentir hasta los olores a pan tostado o a cocido.

²¹² Imagen cedida por la compañía

Análisis música-imagen: *Dröppo*

Seguidamente damos paso a un análisis detallado de los fragmentos con música que se suceden a lo largo de la obra comenzando con un cuadro en el que plasmamos la línea temporal música (en referencia a la diégesis)- texto seguido de los análisis de cada fragmento con música.



Dröppo. Cuadro Música (diégesis)-Texto

Fragmento con música nº 1: *Entrada*

0'00''-1'19''= 1'19''

Descripción de la escena

Todo está completamente a oscuras. Los espectadores aún no se han callado cuando escuchamos el primer tema musical. Comienza con unas notas al piano largas con un pulso lento que, poco a poco, se van volviendo más cortas con un tempo más agitado. Un foco ilumina la cocina y entonces la música desaparece. Seguidamente escuchamos voces adormiladas y a alguno de los personajes, que parece hablar sonámbulo. Una lamparita en el suelo es encendida por el primer personaje que vemos. Se incorpora desde la cama para mirar la hora en el despertador y se vuelve a dormir.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		DRÖPPO, fragmento nº 1
Timbre		Piano
Dinámica		Estable, con un matiz <i>mezzopiano</i>
Expresión		Legato
Ámbito Melódico		Estrecho
Armonía		Tonal, Do Mayor
Textura		Monódica
C. Estilísticas		Estilo de canción de cuna (1)
Ritmo		Libre-Métrico
Compás		Ternario (2)
Agógica		Andante, pulso= 100
Estructura		a - b - b' - a' - b''. Número de compases por sección: a(13), b(9), b'(8), a' (8), b'' (2)

(1) El estilo simula una canción muy melódica, tonal y pegadiza que bien podría ser una *canción de cuna*, con influencia de la música popular.

(2) Aunque en la transcripción de la partitura hemos incluido unos cambios de compás, estos son debidos a la interpretación que la propia compositora realiza al piano con la intención de que no sea excesivamente métrico. Hemos transcrito un total de 39 compases aunque, como decimos, algunos quizás son sólo pausas realizadas en la interpretación. Por ejemplo, el compás 3 y 4 probablemente sean sólo 1 con una pausa interna o calderón. Es más lógico, ya que así la frase tendría 12 compases y no 13.

La exposición de b'' es incompleta y la escuchamos interrumpida en medio de la frase.

Dröppo-Entrada

I. Almendral

Andante ♩ = 100

a

11

b

20

b'

27

a''

33

b''

Transcripción de la melodía

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		DRÖPPO, fragmento nº 1	
	E. Audiovisual		Off
	Diégesis		No diegética
	Lógica del f. musical		Interna (1)
	Música-Emoción		Empática
	Tipo de Sincronía		Estética
	F. Estructuradora		Puntuar (2)
	F. Interpretacional		A.R. I., A.P.

(1) La última frase musical no aparece completa pero el corte no es brusco ni considerado por tanto *lógica del flujo musical externa*.

(2) La música acompaña la introducción de la obra teatral, para enlazar con el comienzo de la acción.

Tras el fragmento nº 1, nos encontramos con 17 minutos sin uso de la música en los que los cuatro habitantes del apartamento se levantan, pasan por el baño, intentan calmar su hambre sin tener casi nada que llevarse a la boca y varios de ellos se marchan al trabajo. En casa se queda el discapacitado físico que aprovecha el tiempo para seguir un curso de inglés que reproduce en un radiocasete.

Fragmento con música nº 2: *Curso de inglés*

18'14''-18'56''= 32''

Descripción de la escena

Como decíamos, el marido de Ania se ha quedado en casa y aprovecha para escuchar un curso de inglés que comienza con una sintonía del propio programa. Esa melodía vuelve a escucharse varias veces, cada vez que cambia de lección.

No procedemos a su análisis musical puesto que es muy breve e insignificante para nuestro análisis global.

DRÖPPO, fragmento nº2		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	On the air
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Estética
	F. Estructuradora	Puntuar
	F. Interpretacional	A.R.I.

El comienzo de la grabación sirve para cerrar la escena anterior y comenzar una nueva.

Todos van regresando del trabajo. El discapacitado sigue estudiando inglés. Ania entra al baño y parece que le sobresalta algún insecto. Pierde los nervios y comienza a echar insecticida por todas partes, tanto es así que, de la inhalación del spray, queda en estado de embriaguez. En semejante estado, queda sola en el escenario y procede a planchar la colada.

Fragmento con música nº 3: *Katiusha*

22'33'' - 25'14'' = 2'41''

Descripción de la escena

Más que planchar parece estar dando una paliza a un pulpo contra la mesa, quizás intentando ablandar sus propias penurias mientras lloriquea. Y para amenizar las labores domésticas ha sintonizado en la radio *Katiusha*²¹³, una canción propia del folclore soviético. La calidad de la emisión es bastante ruidosa. Aunque es una versión con voz femenina, no es la que hizo famosa esta canción con la voz de Lidiya Ruslanova. Escuchamos una versión con un tempo bastante tranquilo.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		DRÖPPO, fragmento nº3
Timbre		Voz femenina, acordeón
Dinámica		Estable, con un matiz <i>forte</i>
Expresión		Legato
Ámbito Melódico		Estrecho, predomina el grado conjunto
Armonía		Tonal, Re menor
Textura		Melodía acompañada
C. Estilísticas		Folclore popular soviético
Ritmo		Métrico
Compás		Binario
Agógica		Moderato, Pulso= 108
Estructura		Estrofas-estribillo

RELACIÓN IMAGEN-MÚSICA		DRÖPPO, fragmento nº3
E. Audiovisual		On the air
Diégesis		Diegética
Lógica del f. musical		Externa
Música-Emoción		Empática
Tipo de Sincronía		Estética
F. Estructuradora		Reunir (1), Puntuar
F. Interpretacional		A.R. I., A. P., Contextualización

(1) La música es la responsable de reunir varias escenas: cuando Ania se va del escenario por una especie de elevador situado tras el piano y poco después por ahí mismo aparecen Hans y Louis cargando una

²¹³ Katyusha es una canción soviética de tiempos de guerra. Compuesta en 1938 por Matvey Blanter con letra de Mijail Isakovski (aunque ya en la ópera *Mavra*, 1922 de I. Stravinski usó una melodía similar). Trata sobre una joven que siente la añoranza de su pareja quien ha tenido que marcharse al servicio militar. (Estribillo: ¡Oh, brillante canción de la doncella, vuela sobre el sol radiante, hacia el soldado en el lejano frente, y llévale el saludo de Katyusha!)

escalera de mano y una caja de herramientas. Louis discute con la radio, intentando apagarla, y cada vez que se aleja de ella, la música vuelve a escucharse por el mismo punto que habíamos dejado de escucharla. Es como si la radio hubiera cobrado vida o quisiera sí o sí estar presente en la siguiente escena. Termina enfurecido lanzando la radio por el elevador. Parece que le molesta escuchar la música de su país. A pesar del golpe, seguimos escuchando la música.

Hans con gran torpeza y haciendo uso de la escalera de mano intenta colgar un cuadro en la pared, terminando, con mucha dificultad, encaramado en el piano de pared.

Ania pasa a tomar un baño y la bañera se la traga literalmente. Al oír sus gritos, Hans y Louis acuden a socorrerla y con ayuda de una cuerda y mucho esfuerzo la consiguen rescatar.

En el minuto 16' comienzan a salir del elevador cacerolas volando con un ritmo y ruido repetitivo. Como si de un partido de béisbol se tratara, los tres personajes se dedican a recogerlas.

Fragmento con música nº 4: *sello Velador 1*

37'45''-39'23'' = 1'38''

Descripción de la escena

Vuelven todos a casa tras un día laboral, preparan la mesa para la cena y, realizan un juego rítmico-percusivo *que* hemos bautizado como *Sello Velador* puesto que en casi todas sus obras aparece alguna escena de características similares.

Siguiendo un pulso cuaternario, los personajes juegan con golpes producidos por la cuchara, con sorbos, los suspiros y alguna que otra palabra, dando lugar a un contrapunto rítmico complejo.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA	DRÖPPO, fragmento nº4	
	Timbre	Voces, sonidos percusión
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i>
	Expresión	Marcato, rítmico
	Textura	Contrapuntística
	C. Estilísticas	Al estilo de los grupos actuales de percusión, onomatopeyas y danza
	Ritmo	Métrico
	Compás	Cuaternario
	Agógica	Moderato, pulso= 116
	Estructura	Un solo compás que se repite y al que se van añadiendo voces

Dröppo, Sello Velador

I. Almendral

Moderato ♩ = 116

Percusión

Moderato ♩ = 116

Voz

Voz

Voz

Transcripción musical, *Sello Velador* en *Dröppo*

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	DRÖPPO, fragmento nº4	
	E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	F. Estructuradora	Reunir
	Tipo de Sincronía	Unificación
F. Interpretacional	A. P.	

(1) La música sirve como Nexo Resumen para, en poco más de un minuto, representar la escena del almuerzo.

Nos encontramos con dos minutos en los que no hay música y en los que Hans se dedica a recoger el salón, Vicent a prepararse una copa de vino, Ania a pasar por el baño y Louis se sienta a tocar el piano.

Fragmento con música nº 5: *Melodía*

40'38'' - 42'00'' = 1'22''

Descripción de la escena

En los momentos de relax del día, Hans se sienta al piano mientras los demás van haciendo diferentes labores como arreglarse para la noche o recoger la cocina. La escena termina con los cuatro personajes sentados alrededor de la mesa, sin nada que hacer ni nada sobre lo que conversar. Vicent rompe el silencio mostrando sus progresos con el inglés. Louis prefiere sentarse al piano e interpretar una melodía que volveremos a escuchar en el fragmento nº 8.

DRÖPPO, fragmento nº5		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	piano
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>forte</i>
	Expresión	Legato
	Ámbito Melódico	Estrecho, predomina el grado conjunto
	Armonía	Tonal, Do Mayor (1)
	Textura	Melodía acompañada
	C. Estilísticas	Influencia del ritmo de Vals
	Ritmo	Métrico
	Compás	Ternario
	Agógica	Moderato, pulso= 124
	Estructura	a-b-a'-b'-coda. Cada frases tiene 6 compases

(1) Una armonía con modulaciones y cadencias bastante clásicas que van a la dominante, subdominante y tónica con cadencias perfectas II-V-I y IV-V-I en la pequeña coda.

Hemos transcrito solo la versión con voz que escucharemos de este tema en el fragmento nº 8. En el presente fragmento la melodía de la voz la realiza el piano con la mano derecha quedando el acompañamiento en la mano izquierda del piano.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	DRÖPPO, fragmento nº5	
	E. Audiovisual	In (1)
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación-Estética (2)
	F. Estructuradora	Reunir - Puntuar
	F. Interpretacional	Contextualización (3)- Contextualización, A.R. I.

(1) Aunque vemos la interpretación en escena, sabemos que es un playback. Podría ser clasificado como Off, pero decidimos darle credibilidad a la interpretación en escena y considerarla In.

(2) Se produce una unificación entre el pianista y la música y una Tipo de Sincronía estética con respecto a los otros tres personajes que permanecen haciendo sus quehaceres o sentados deleitándose con la interpretación. Estos tres personajes no presentan ningún tipo de atención hacia la música. Sólo cuando se produce la frase final con la pequeña coda, es cuando todos están en escena, sentados alrededor de la mesa y escuchando la interpretación. Incluso aplauden a la finalización de ésta.

(3) La música ayuda a contextualizar la obra. Suponemos que será conocida por los personajes y propia de su cultura.

De nuevo Vicent escucha el curso de inglés, pero esta vez muestra de nuevo a los demás sus avances con el idioma.

Fragmento con música nº 6: *música disco*

43'56'' - 47'43'' = 3'47''

Descripción de la escena

Ania prepara unas palomitas de maíz. Louis se asusta al verlas saltar y las esparce por el suelo desperdiciando el único alimento con el que contaban.

Entonces Ania enciende el tocadiscos reproduciendo música *disco*. Todos están alegres y comienzan a bailar, fumar y beber vino.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA	DRÖPPO, fragmento nº6	
	Timbre	Voz, big band
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>forte</i>
	Expresión	Rítmico
	Ámbito Melódico	Estrecho
	Armonía	Tonal (1)
	Textura	Melodía acompañada
	C. Estilísticas	Música <i>disco</i> en lengua inglesa
	Ritmo	Métrico
	Compás	Binario
Agógica	Andante	

(1) Se escuchan fragmentos de varias canciones en diferentes tonalidades

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	DRÖPPO, fragmento nº6	
	E. Audiovisual	On the air
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna-Externa (1)
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación-Estética (2)
	F. Estructuradora	Reunir - Puntuar
F. Interpretacional	—-A.R. I.	

(1) Como no se ponen de acuerdo sobre qué pista escuchar, van saltando de una pista a otra moviendo la aguja del tocadiscos, lo que produce una lógica del flujo musical externa sin más sobresalto que la nueva adaptación rítmica del baile de los personajes.

(2) No todo el tiempo están bailando, o bien, no todo el tiempo están bailando todos. Es por ello que no hay una unificación en toda la escena o en todos los planos.

Fragmento con música nº 7: *Saxofón de Louis*

48'39'' - 49'40'' = 1'01'' (la escena comienza 1' antes)

Descripción de la escena

Continúa la fiesta, pero esta vez apagan el tocadiscos ya que Louis ha traído su saxofón y Hans un amplificador con un micrófono. Ania y Vicent se sientan para escuchar la interpretación que anuncian Louis y Hans. Ania comienza a cantar acompañada por Louis al saxofón pero, en la reexposición de la primera estrofa, Vicent le arranca el micrófono quizás celoso de que su mujer esté interpretando la canción en compañía de Louis. Hay unos momentos de discusión y silencio tras los cuales Louis

vuelve a interpretar algo de música pero esta vez en el piano (tema que analizaremos en el siguiente fragmento).

Saxofón de Louis

I. Almendral

Moderato ♩ = 112

Voz

Saxofón Contralto

7

Voz

Alto Sax.

13

Voz

Alto Sax.

19

Voz

Alto Sax.

Transcripción de la música: *Saxofón de Louis*

No incluimos el texto de la voz pues es dröppiano. La interpretación se corta en el compás 20 aproximadamente pues Hans los interrumpe.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		DRÖPPO, fragmento nº7
Timbre		Voz femenina, saxofón
Dinámica		Estable, con un matiz <i>forte</i>
Expresión		Legato, cantabile
Ámbito Melódico		Estrecho
Armonía		Tonal, Fa menor (1)
Textura		Melodía acompañada
C. Estilísticas		Influencia del vals con armonías que recuerdan la música de Países del Este
Ritmo		Métrico
Compás		Binario (subdivisión ternaria) 6/8
Agógica		Moderato, pulso= 112
Estructura		A (a (intro)-a'-a'').Frasas de 6 compases

(1)La entonación es bastante imperfecta.

RELACIÓN IMAGEN-MÚSICA		DRÖPPO, fragmento nº7
E. Audiovisual		In
Diégesis		Diegética
Lógica del f. musical		Interna (1)
Música-Emoción		Empática
Tipo de Sincronía		Unificación-Estética (2)
F. Estructuradora		Reunir - Puntuar
F. Interpretacional		A.P. (3) - A.R. I.

(1) La segunda estrofa se corta bruscamente cuando Vicent, indignado, arranca el micrófono a su mujer pero, como hemos considerado que es una música producida en la escena y no procedente de un aparato reproductor, no consideramos que ese corte produzca una lógica externa.

(2) Existe unificación por parte de los dos intérpretes y una Sincronía Estética por parte de los dos oyentes.

(3) Son personajes que disfrutan sus ratos de ocio haciendo música, que son capaces de cantar o tocar varios instrumentos musicales, lo que nos da una idea del nivel cultural de los mismos.

Fragmento con música nº 8: *Melodía*

50'09'' - 51'30'' = 1'21''

Descripción de la escena

Tras unos segundos de silencio Louis vuelve a intentar interpretar algo de música pero esta vez al piano. Toca el mismo tema que analizamos en el fragmento nº 5, pero esta vez Hans añade una melodía con texto (en dröppiano). Ania y Vicent, sentados en el salón los escuchan.

Melodía (Dröppo)

I. Almendral

Moderato ♩ = 124

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a treble clef staff containing rests, followed by a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The second system starts at measure 7 with a vocal line in the treble clef and piano accompaniment in the grand staff. The third system starts at measure 14 and ends with a triplet in the vocal line and piano accompaniment.

22



28



35



38



Transcripción de la Melodía. Versión voz y piano.

No incluimos el texto de la voz pues es dröppiano. Tras el último calderón hay una fermata realizada por la voz que no hemos transcrito.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	DRÖPPO, fragmento nº8	
	E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Unificación
	F. Estructuradora	Reunir
	F. Interpretacional	A.P.

Apreciamos cierta unidad entre los cuatro fragmentos analizados entre el nº 5 y el nº 8, porque la escena no cambia y la repetición temática de los fragmento 5 y 8 da cierta unidad a la sección, como si las cuatro piezas musicales fueran un ciclo de canciones que comienzan y acaban con el mismo motivo temático para buscar una estructura cerrada.

Fragmento con música nº 9: *Canción de Ania* (tema *Entrada*)

52'08'' - 53'57'' = 1'49''

Descripción de la escena

De nuevo discuten con Vicent a quien Louis se lleva por el elevador. Hans comienza a llorar como símbolo de su desesperación. Ania, que se protegía de su marido subida a unas escaleras de mano, entona atemorizada una melodía con texto dröppiano para consolar a Hans, usando la música como terapia, lo que desemboca en una relación amorosa e infiel que permite a Hans perder su virginidad. Es una escena muy íntima con tan sólo dos personajes en escena y el único sonido de la canción entrecortada que entona Ania. El tema musical es el mismo que escuchamos en el fragmento nº 1. En el momento de más tensión en la escena no escuchamos ninguna música, lo que intensifica este estado emocional.

DRÖPPO, fragmento nº9		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Voz femenina,
	Dinámica	Estable, con un matiz <i>piano</i>
	Expresión	Legato, cantabile
	Ámbito Melódico	Estrecho, predominio del grado disjunto
	Armonía	Tonal, Re bemol Mayor (1)
	Textura	Monódica (<i>a capella</i>)
	C. Estilísticas	Estilo canción de cuna
	Ritmo	Métrico (2)
	Compás	Ternario
	Agógica	Adagio, pulso= 80 (3)
Estructura	Verso-Estribillo (4)	

(1) La entonación es bastante imperfecta. Suponemos que la tonalidad original sería Do Mayor o Re Mayor(más usual) pero, al no tener la actriz ninguna nota de referencia, lo interpreta en esta tonalidad menos usual con cinco bemoles en la armadura.

(2) El carácter de la escena, con titubeos e inseguridad se ve reflejado en la interpretación con un ritmo más libre.

(3) El tempo de la canción se hace más lento y las pausas más largas cuando la situación en escena se va haciendo más comprometida.

(4) La exposición de la última frase no aparece completa, se interrumpe por la llegada de un beso entre los personajes

Adagio ♩ = 80

Transcripción de la melodía. La canción lleva texto, pero en idioma dröppiano. No están transcritas las múltiples pausas que realiza el personaje en la interpretación.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	DRÖPPO, fragmento nº9	
	E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática (1)
	Tipo de Sincronía	Unificación
	F. Estructuradora	Reunir
	F. Interpretacional	A. P. (2)

(1) El silencio que se produce cuando van a mantener relaciones amorosas produce una anempatía con la escena y a su vez naturalidad. Sería uno de esos instantes en los que con frecuencia en el cine la música estaría presente y con una dinámica más elevada. Sin embargo, Velador opta por dejar en silencio estos momentos.

(2) Las muestras de cariño de Ania, acrecentadas por el uso de la música, provocan una respuesta en Hans bastante comprometida.

El uso de la misma melodía del fragmento nº 1, tiene aquí un fin muy diferente. En el primer fragmento sirvió de introducción de la obra, y aquí, cambiando el timbre y el tempo, crea una escena tierna, sensual que nada tiene que ver con el comienzo de la obra.

Tras este largo fragmento con música desde el minuto 38 al 54, se nos presentan 11 minutos sin uso de la música, seguido de nuevo del sello Velador.

En este fragmento Hans y Ania intentan hacer el amor de forma muy torpe, pero por el elevador aparece el marido con Louis y casi los sorprende en plena acción. Por suerte Ania consigue esconderse dentro del frigorífico. Vicent está desesperado porque no la encuentra y piensa que ésta no volverá. Se sirve una copa de vino para ahogar sus penas. Poco después encuentran a Ania en el frigorífico con signos de congelación.

A partir del minuto 61' escuchamos algunas notas musicales, tan breves y esporádicas, que no analizaremos. El cuerpo de Ania ha quedado anquilosado por la congelación, tanto es así que, cuando la golpean, suenan unas notas musicales, como si su cuerpo fuera un vibráfono.

Hans se la lleva por el elevador y se escucha como ambos caen por éste. En el siguiente plano vuelven al escenario, Ania con un collarín y Hans con un brazo en cabestrillo.

Todos se sientan frente al televisor. Es difícil sintonizar un canal, así que desisten.

Fragmento con música nº 10: *sello Velador 2*

65'05'' - 67'24'' = 2'19''

Descripción de la escena

Al no conseguir sintonizar ningún canal en el televisor, deciden jugar a las cartas. De nuevo realizan un juego rítmico, esta vez más complejo, a ritmo de bulerías.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		DRÖPPO, fragmento nº10
Timbre		Voz, percusión
Dinámica		Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i>
Expresión		Rítmico
Textura		Contrapuntística
C. Estilísticas		Palo flamenco por bulerías
Ritmo		Métrico
Compás		Cuatrnario (subdivisión ternaria, 12/8)
Agógica		Andante, pulso= 84
Estructura		El ritmo de bulerías se mantiene durante todo el fragmento y se van añadiendo diferentes voces

RELACIÓN IMAGEN-MÚSICA		DRÖPPO, fragmento nº10
E. Audiovisual		In
Diégesis		Diegética
Lógica del f. musical		Interna
Música-Emoción		Empática
Tipo de Sincronía		Unificación
F. Estructuradora		Reunir
F. Interpretacional		Contextualización engañosa (1)

(1) Si el espectador reconoce que el ritmo interpretado es un palo flamenco, este juego rítmico le sirve para contextualizar la compañía Velador dentro de la cultura española, para relacionar a los personajes con esta cultura, o para producir un engaño de contextualización.

Hans es un mal perdedor. Reacciona llevándose las cartas, a lo que Vicent responde sacando las sillas del salón. Entran en un círculo de discusión en el que cada miembro se lleva sus pertenencias de la casa.

Fragmento con música nº 11: *Despedida de Hans*

71'30'' - 73'43'' = 2'13''

Descripción de la escena

Hans queda solo en casa, sin amigos y sin enseres, solo con su piano. Se sienta a tocar y a cantar. Sus compañeros aparecen por el elevador y cantan todos juntos. Esta interpretación sirve como broche final de la representación teatral. Poco a poco van marchando del escenario, quedando solo Hans quien interpreta la última estrofa *a capella*, marchándose de la sala dejándola completamente a oscuras.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		DRÖPPO, fragmento nº11
Timbre		Voz, piano
Dinámica		Inestable, con un <i>matiz que pasa de piano a forte</i> con vuelta al <i>piano</i>
Expresión		marcato
Ámbito Melódico		Estrecho, predominio del grado conjunto
Armonía		Tonal, Do menor
Textura		Melodía acompañada
C. Estilísticas		Por su texto, armonías y ritmo nos recuerda a la música de los Países del Este
Ritmo		Métrico
Compás		Binario 2/4
Agógica		Lento, pulso= 60
Estructura		Introducción y estribillo que se repite a piano solo, con voz masculina, con varias voces al unísono y <i>a capella</i>

Despedida

I. Almendral

Allegro ♩ = 120

11

21

30

40

47

Transcripción de la introducción y la primera estrofa

No transcribimos el texto de la voz pues está en dröppiano.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		DRÖPPO, fragmento nº11	
		E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética	
	Lógica del f. musical	Interna	
	Música-Emoción	Empática	
	F. Estructuradora	Reunir	
	Tipo de Sincronía	Unificación	
	F. Interpretacional	Contextualización	

Nota: La grabación para el análisis no muestra el momento de los aplausos, luego no sabemos con seguridad si utiliza este mismo tema para que salgan los actores a saludar.

Cómputo y resumen final de *Dröppo*

Pasamos a hacer un repaso por los valores que hemos obtenido tras realizar el análisis de la obra. Además de añadir una tabla con los parámetros más destacables, comentaremos algunos de estos valores obtenidos.

Al ser una obra teatral con un lenguaje inventado, la música pasa a desempeñar un papel primordial como elemento comunicador.

La suma de los fragmentos con música nos da un total de 20 minutos sobre los 74 que dura la obra en su totalidad. No es un porcentaje elevado, menos del 30%. Sin embargo, la música forma parte de la vida de estos personajes, de sus momentos de ocio, son capaces de cantar y tocar uno o varios instrumentos musicales.

El timbre usado por la compositora es en su mayoría homogéneo haciendo uso de la voz y el piano, salvo un tema musical en el que incluye el saxofón. No tendremos en cuenta para estudiar la homogeneidad los timbres de las obras preexistentes que los personajes escuchan en la radio.

La dinámica es también bastante homogénea en la globalidad de la obra, con un volumen muy cercano al volumen del habla.

La expresión o articulación de la música nos presenta una homogeneidad casi total. Salvo los fragmentos que denominamos “sello Velador”, más rítmicos, son casi todos *legato* y *cantabile*.

Al ser muchas de las piezas cantadas, la tesitura es muy centrada y con menos de una octava de tesitura.

Los modos mayor y menor están bastante equilibrados. La obra empieza con la tonalidad de Do Mayor y acaba en Do menor. Si ponemos todas las tonalidades en orden de aparición, sin tener en cuenta el modo, observamos un cierto equilibrio entre los tonos:

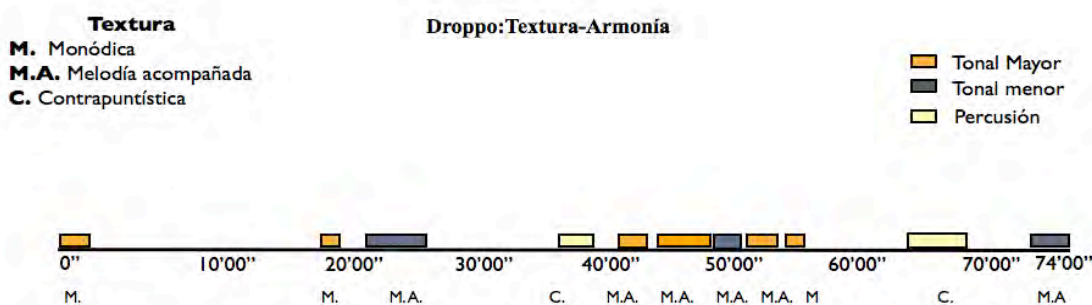
Do Mayor-Re menor-Do Mayor-**Fa menor**-Do Mayor-Re b Mayor-Do menor

El tono menor es usado la primera vez en el fragmento nº 2, en un momento de desesperación de Ania que lucha con la plancha y parece estar embriagada por la inhalación del insecticida mientras escucha *Katyusha*. La segunda vez, en el fragmento nº 7, coincidiendo con un momento de relajación al final del día en el que interpretan alguna canción conocida por ellos y propia de su cultura. Y la tercera vez, en el fragmento nº 11,

al final de la obra teatral y coincidiendo con un intento de reconciliación de los personajes. Todos ellos son momentos muy emotivos.

La textura es bastante heterogénea, desde la canción con una sola voz, pasando por la melodía acompañada o el contrapunto.

En la siguiente tabla plasmamos la textura y armonía sobre una línea de tiempo:



En cuanto a las cuestiones estilísticas debemos decir que existe una clara influencia del ritmo del vals, que sabemos que es un ritmo usado en la música popular propia de los Países del Este. Además aparece *música disco* con texto en inglés, y ya sabemos que, fruto de la globalización, esta música ha conseguido llegar a todas las culturas.

Lo que más sorprende en la obra es el uso de un compás de bulerías en una contextualización en los Países del Este. Creemos que se debe a una forma de traer al espectador a la cultura propia del director y los actores.

No son muchos los temas de creación propia que aparecen en esta obra. De hecho son sólo cuatro temas, de los que el tema *Entrada* y *Melodía* aparece dos veces y una sola

vez el tema del saxofón o el de la *Despedida de Hans*. El resto de los temas son puramente rítmicos, llamados *Sello Velador* o la música preexistente usada. Es extraño que al visualizar la obra nos da la impresión de que hay mucha mayor presencia de la música que la que en verdad computamos. Vamos a plasmar en una tabla los títulos de los temas para percibir de forma más clara la presencia de la música, la repetición de temas y la aparición de música preexistente.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
<i>Entrada</i>	<i>Sintonía</i>	<i>Katiusha</i>	<i>Sello Velador 1</i>	<i>Melodía</i>	<i>Música disco</i>	<i>Saxofón de Louis</i>	<i>Melodía</i>	<i>Entrada</i>	<i>Sello Velador 2</i>	<i>Despedida</i>

Dröppo. Tabla temas musicales

Observamos cómo el tema de la entrada aparece al principio y casi al final de la representación. Los tres temas preexistentes (que podríamos dejar en dos, puesto que la *Sintonía* de radio no es significativa) aparecen en la primera mitad de la obra. El *Sello Velador* aparece como el segundo tema de creación propia y el penúltimo. El tema que hemos llamado *Melodía* acota la parte central, del fragmento 5 al 8. El tema del *Saxofón de Louis* lo consideramos el punto central de la obra en cuanto a la música se refiere, dejando para el final esa última creación que hemos llamado *Despedida*. La aparición de los diferentes temas dan un equilibrio formal a la globalidad de la representación.

El tempo es predominantemente *Andante* o *Moderato*. Estos tempos son cercanos al ritmo natural del ser humano, por lo que su uso en las piezas interpretadas en vivo queda muy natural, como parte de la acción cotidiana de cada día.

Las estructuras y cadencias son bastante clásicas, con frases formadas por pregunta-respuesta de 8 compases que resuelven en una semicadencia o en una cadencia perfecta.

En la siguiente tabla hacemos un resumen de los valores obtenidos que reclaman nuestro interés.

DRÖPPO									
FRAGMENTO	TIEMPO	DURACION	TONALIDAD	TEXTURA	ESTILO	COMPAS	TEMPO	TIMBRE	EXPRESIÓN
1	0'00"	1'19"	Do M	M.	Canción de cuna	3	Andante	p	Legato
2	18'14"	32"	Mayor	M.	Sintonía	2	Moderato	sint.	Animato
3	22'33"	2'41"	Re m	M.A.	Folclore soviético	2	Moderato	voz, acordeón	Legato
4	37'45"	1'38"	Perc.	C	S. velador	4	Moderato	voz, perc,	Marcato, rítmico
5	40'38"	1'22"	Do M	M.A.	Vals	3	Moderato	p	Legato, cantabile
6	43'56"	3'47"	Mayor	M.A.	Música disco	2(6/8)	Andante	voz, big band	Rítmico
7	48'39"	1'01"	Fa m	M.A.	Vals	3	Moderato	voz, sax.	Legato, cantabile
8	50'09"	1'21"	Do M	M.A.	Vals	3	Moderato	voz, p	Legato, cantabile
9	52'08"	1'49"	Re b M	M.	Canción de cuna	3	Adagio	voz	Legato, cantabile
10	65'05"	2'19"	Perc	C	S. Velador, Palo flamenco	4(3)	Andante	voz, perc.	Rítmico
11	71'30"	2'13"	Do m	M.A.	Folclore soviético	2	Lento	voz, p	Marcato

Tabla resumen análisis música: Dröppo

p= piano, perc.= percusión, sax.= saxofón, sint.= sintetizador

Los fragmentos 5-8, los hemos puesto sombreados en gris, para que se perciba la unidad que se produce entre ellos gracias a la música.

Respecto a los datos obtenidos en relación a la música-imagen, podemos extraer algunas conclusiones que pasamos a exponer.

Los fragmentos con música son en su mayoría con música en vivo *in* o bien, *on the air*, pues la vemos salir de una radio o un tocadiscos.

Es sorprendente que 10 de los 11 temas usados son música diegética, presente para los personajes y mucha de ésta, además, interpretada en vivo en escena. Incluso el tema de la entrada, que aparece como No Diegético, se convierte en Diegético cuando lo canta Ania en el fragmento nº 9. Todos los temas musicales forman parte del argumento de la obra pues muchos de ellos son interpretados en vivo por los personajes o estos bailan al compás de la música, como sucedía en el fragmento nº 6.

Sólo se perciben ciertos puntos de interrupción brusca de la música o lógica externa: cuando quieren deshacerse del tema *Katiusha* que suena en la radio o cuando no se ponen de acuerdo sobre qué tema escuchar para bailar (nos referimos a la *música disco*).

La música es empática con toda la obra siendo más bien la ausencia de este elemento en el momento del acto sexual, lo que provoca cierta anempatía. No es la primera vez que Velador nos sorprende con el silencio en una escena en la que sería más usual escuchar alguna música. Es el uso del silencio con fines dramáticos como lo clasifica Rodríguez Bravo.²¹⁴

Se aprecian ciertos momentos de unificación (cuando bailan o interpretan en vivo alguna música) pero, sobre todo, se produce una Sincronía Estética de la imagen con la música.

La función estructuradora de la música en la cadena audiovisual es casi siempre la de reunir los diferentes planos que suceden de forma simultánea o las diferentes escenas.

DRÖPPO									
FRAGMENTO	TIEMPO	DURACION	E. AUDIOVISUAL	DIEGÉSIS	LÓGICA DEL F. MUSICAL	MÚSICA - EMOCIÓN	F. ESTRUCTURADORA	TIPO DE SINCRONÍA	F. INTERPRETACIONAL
1	0'00"	1'19"	Off	No D	I	E	P	E	A.R.I., A.P.
2	18'14"	32"	On the air	D	I	E	A, P	E	A.R.I.
3	22'33"	2'41"	On the air	D	E	E	R, P	E	A.R.I.
4	37'45"	1'38"	In	D	I	E	R	U	A.P.
5	40'38"	1'22"	In	D	I	E	R-P	U-E	C - C.,A.R.I.
6	43'56"	3'47"	On the air	D	I-E	E	R, P	U-E	-A.R.I.
7	48'39"	1'01"	In	D	I	E	R-P	U-E	A.R.I., A.P.
8	50'09"	1'21"	In	D	I	E	R	U	A.P.
9	52'08"	1'49"	In	D	I	E	R	U	A. P.
10	65'05"	2'19"	In	D	I	E	R	U	C engañosa
11	71'30"	2'13"	In	D	I	E	R	U	C

Tabla resumen análisis música-imagen: Dröppo

²¹⁴ RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel, (1998), ob. cit., p.253 y ss.

IV.4.2. Agosto

Agosto es una de las últimas creaciones de Velador en las que, nuevamente, como ya ocurrió en obras como *P.I.T.T*, *El Recreo*, *Svo-zos*, *El Patio* o *Dröppo* (en este caso usa un lenguaje inventado, como ya dijimos), no hace uso del texto, es una obra que parte del «No-Texto». Es por ello que, elementos como la gestualidad, el movimiento y la música estarán presentes en la representación para poder hacer comprensible la obra al espectador. A veces como si fuera un cuadro, un espectáculo de mímica o un film de cine mudo, consigue que el mensaje sea recibido en su integridad.

Ficha Artística		AUGUSTO
	Reparto	Manuel Solano, Abel Mora
	Espacio escénico, Dirección y Dramaturgia	Juan Dolores Caballero
	Vestuario	Mai Canto
	Fotografía	Luis Castilla
	Construcción de escenografía	Jonathan Alcalde
	Ayudante de Dirección	Abel Mora
	Estreno	Teatro Coliseo. Córdoba. 8/7/2011

Sinopsis

Al ser *Agosto* la historia de un payaso se podría suponer que se trata de una comedia pero Caballero nos sorprende con un drama en el que nos hará reír pero por medio de la tristeza. Los payasos también envejecen, sufren demencia y discapacidad física y psíquica. Alguien que en su vida hizo reír y disfrutar tanto a adultos como a niños y cuyo único lugar en la sociedad se encuentra ahora en una casa de espera que sustituye a la carpa de circo, donde su risa se transforma en miedo, en resignación, en incertidumbre y soledad.²¹⁵

Solo hay dos personajes en escena: el payaso y el cuidador. No se nos presentan, no se dice nada sobre ellos. Todo se va descubriendo por la actuación de cada uno de ellos.

Poco a poco se va revelando que ese mundo mágico al que pertenecen los payasos ha desaparecido y lo que parece que va a ser una comedia se transforma en una obra llena

²¹⁵ Información extraída del Dossier de la obra, cedido por J.D. Caballero.

de dramatismo, a pesar de no abandonar su atuendo de nariz de clown e inmensos zapatos.

En la puesta en escena, las risas entre los asistentes van desapareciendo conforme avanza la representación.

Escenografía

Se visualiza en el escenario una fachada desvencijada, con una puerta y varios ventanales a diferentes alturas, algunos de ellos con los vidrios quebrados o ausentes. En la habitación que vemos en primer plano hay una cama de hierro con las sábanas revueltas, una mesilla de noche con un pequeño tiovivo —que resultará ser una caja de música— y una mesa con varias sillas volcadas por el suelo, cubiertas con una gran tela blanca que después descubrirán.



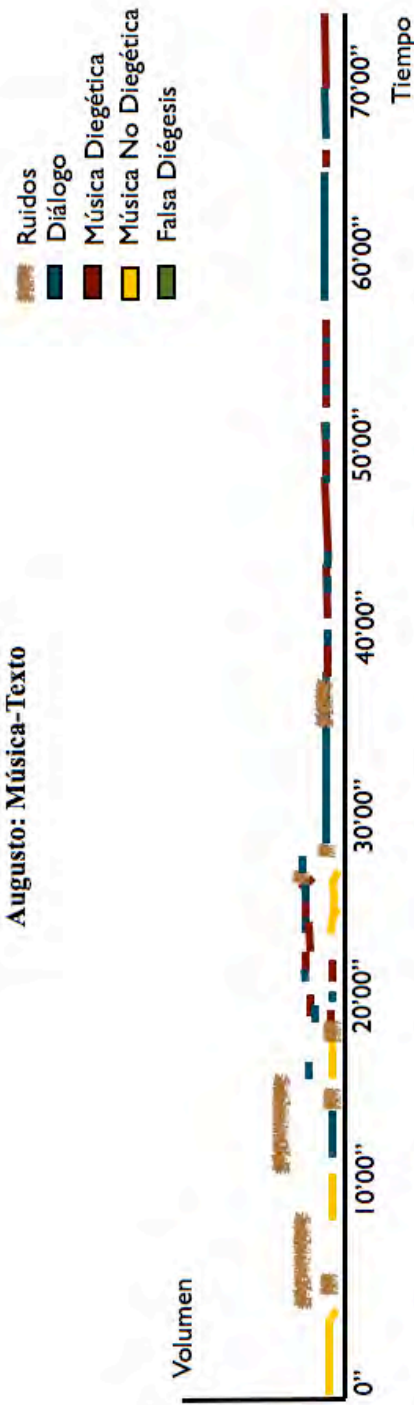
Augusto, Teatro del Velador²¹⁶

Análisis de la música: *Augusto*

Comenzaremos exponiendo un cuadro con la línea temporal donde se reflejan la aparición de la música (desde el punto de vista de la diégesis) y el texto (en este caso casi inexistente). Posteriormente, paso a paso, analizaremos cada uno de los fragmentos en los que la música esté presente.

²¹⁶ Imagen cedida por la compañía

Augusto: Música-Texto



Augusto. Cuadro Música (diégesis)-Texto

Fragmento con música nº 1: Entrada y Tema de Augusto

Descripción de la escena

0'00'' - 2'44'' = 2'44''

La música comienza cuando aun están entrando los espectadores y el escenario está completamente a oscuras. Poco a poco una tenue iluminación nos permite ver el escenario. Aparece el que podría ser un celador o cuidador y tranquilamente ordena la sala. Cuando se marcha, aparece Augusto portando una pequeña y antigua maleta. Lo reconocemos por su nariz de clown, sus enormes zapatos y los pelos blancos sobre sus orejas que dejan la coronilla al descubierto. Sus andares son los de un anciano con dificultad de movimiento, encorvado y torpe. En menos de tres minutos nos han presentado a los dos personajes haciendo uso de un tema musical introductorio que llamamos entrada enlazado con el segundo tema que consideraremos leitmotiv de Augusto o *Tema de Augusto*. Separaremos los valores de ambos temas por una barra transversal (/).

Tema de Augusto

I. Almendral

Andante $\text{♩} = 88$

6

11

Transcripción de la música: *Tema de Augusto*

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		AUGUSTO, fragmento nº 1
Timbre		Piano
Dinámica		Inestable con algunos <i>fortes</i> súbitos/ Estable
Expresión		Legato
Ámbito Melódico		Amplio, una melodía por grados disjuntos con saltos de octava/ predominancia del grado conjunto con algún salto amplio (de sexta o séptima)
Armonía		Atonal / Centro tonal en Do Mayor
Textura		Melodía acompañada
C. Estilísticas		Contemporánea / Influencia del ritmo del vals
Ritmo		Métrico (1)
Compás		Ternario
Agógica		Andante, pulso=88
Estructura		(a-b-c-b-a) / (a-a'-a)

(1) Consideramos métrico el fragmento pero la interpretación es muy pausada.

Comienza con un tema atonal con una melodía por saltos y poco pegadiza, pero coincidiendo con la marcha del celador, el tema cambia a un ritmo de vals con una armonía mucho más tonal. Este tema que llamaremos *Tema de Augusto* anuncia la llegada y presentación del payaso. El segundo tema finaliza con una cadencia perfecta y un arpeggio en Do Mayor que coincide con la salida de Augusto del escenario. Es el final de la primera escena y presentación de los personajes.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		AUGUSTO, fragmento nº1
E. Audiovisual		Off
Diégesis		No diegética
Lógica del f. musical		interna
Música-Emoción		Anempática / Empática (1)
Tipo de Sincronía		Estética
F. Estructuradora		Puntuar, Separar (2)
F. Interpretacional		A.R.I., A. P. (3)

(1) Es anempática la música con el primer tema atonal, con esos fortes súbitos que no coinciden con nada en especial en la escena ni parecen afectar en lo más mínimo al celador. Este tema, menos agradable que el siguiente, nos presenta al celador, que será el personaje autoritario de la obra.

(2) Al haber dos temas musicales fusionados pero bien diferentes, nos hacen sentir la escena dividida en dos secciones, una primera que nos presenta al celador con una música más atonal y una segunda sección con el ritmo de vals en tonalidad definida que nos permite ver la dulzura e inocencia de Augusto. La última frase musical y la cadencia coinciden con la salida de Augusto del escenario. La música ayuda a concluir la escena.

(3) El primer tema, con los sobresaltos dinámicos, hace pensar en la frialdad o indiferencia del celador. El segundo tema, mucho más dulce, nos presenta a un Augusto tierno e indefenso.

Tras finalizar la música y la primera escena, vuelve a aparecer Augusto en el escenario sentándose para descansar. Entonces llega el celador cargando una vieja aspiradora y coincidiendo ambos en escena por primera vez. La enchufa y el ruido ensordecedor enfada a Augusto, quien la desenchufa. Pronuncia algunos vocablos irreconocibles. Todas las palabras que escucharemos a lo largo de la obra son en un lenguaje inventado y sin sentido. Intenta encender un cigarrillo sin mucha fortuna. Cuando el celador descubre que intentaba fumar, le regaña y deshace el equipaje de Augusto esparciendo todo por el suelo sin ninguna muestra de cariño o aprecio hacia el anciano.

Fragmento nº 2 con música: *Tema de Augusto*

8'55" 10'05" = 1'10"

Descripción de la escena

Augusto de nuevo se queda solo, recogiendo como puede su ropa con signos de agotamiento y gran torpeza.

De nuevo escuchamos el *Tema de Augusto* a modo de leitmotiv²¹⁷. Relacionamos este tema con la ternura e inocencia de Augusto. Con un volumen muy bajo en la grabación, la música comienza con un *fade-in* muy pronunciado y finaliza de igual forma, coincidiendo con el final de una frase musical.

RELACIÓN IMAGEN-MÚSICA	AUGUSTO, fragmento nº2	
	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No diegética
	Lógica del f. musical	interna
	Música-Emoción	Empática
	F. Estructuradora	Puntuar, Separar (1)
	Tipo de Sincronía	Estética
	F. Interpretacional	A. P., A.R.I.

(1) La música acaba antes de que Augusto termine de recoger sus enseres personales y produce una separación en la acción, a pesar de que el payaso sigue dedicado a recoger su ropa.

(2) Como decíamos, el tema musical nos traslada a su contenido representado, a la dulzura e inocencia de Augusto.

²¹⁷ Leitmotiv: es un tema musical recurrente y usado habitualmente en relación a un personaje, objeto o hecho. La simple reexposición del tema, traslada al oyente a aquel contenido con el que se lo relaciona.

Poco después y mientras Augusto sigue recogiendo su ropa, regresa el celador para recoger la aspiradora. La presencia de éste incomoda a Augusto. La ausencia de música y del leitmotiv del personaje provocan una mayor tensión en la escena

De nuevo solo, Augusto intenta colocar su abrigo y sombrero en un perchero de pie. Como señal de su Alzheimer, Augusto cree que el perchero ha cobrado vida persiguiéndole por el escenario. Son momentos de humor llenos de dramatismo. Velador decide no aderezarlos con música. La luz va disminuyendo, como si hubiera llegado la noche.

Fragmento con música nº 3: *Miedo*

16'20''-17'55'' = 1'35''

Descripción de la escena

Seguimos con una luz tenue. Augusto se ha quedado dormido encorvado en una silla. Mientras tanto, el galán (en el que él ha colocado su abrigo, bufanda y sombrero) ha cobrado vida y se pasea solo por el escenario hasta marcharse saliendo por la puerta lo que quizás sea una pesadilla o alucinación del payaso. La calma se interrumpe (y también la música) cuando el celador anuncia su llegada al toque de campana.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		AUGUSTO, fragmento nº3
Timbre		Piano, violonchelo, percusión (cortinas, caja...)
Dinámica		Crescendo hasta un forte donde se mantiene estable
Expresión		Legato
Ámbito Melódico		Estrecho (para cada línea melódica). El registro del violonchelo es mucho más grave que el del piano
Armonía		Atonal
Textura		Contrapuntística
C. Estilísticas		armonías contemporáneas, diálogo a modo de anillos independientes entre piano y violonchelo que nos trasladan a un ambiente de suspense.
Ritmo		Libre
Compás		No hay una acentuación que nos permita determinar un compás
Agógica		Larghetto, pulso= 60 (1)
Estructura		La pieza fue compuesta y grabada sobre la escena, improvisando sobre una nota pedal y apoyada en los titubeos de Augusto ²¹⁸ , por lo que no tiene una estructura clara.

(1) El pulso, tiene que ver con un pulso del corazón en momentos de relajación.

²¹⁸ Información cedida por la compositora en una entrevista telefónica.

RELACIÓN IMAGEN-MÚSICA	AUGUSTO, fragmento nº3	
	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No diegética
	Lógica del f. musical	Interna-Externa (1)
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Estética
	F. Estructuradora	Puntuar, Anticipar (2)
	F. Interpretacional	A. P. (3), A.R.I.

(1) La música se interrumpe de forma repentina y coincidiendo con el sonido de una campana que percute el celador para anunciar que trae la comida a Augusto.

(2) Es la música la que ayuda a seguir el movimiento del perchero, la acción en la escena.

(3) La música nos desvela que algo inesperado va a acontecer, como es el hecho de que el perchero cobre vida. Como decíamos, podría ser una pesadilla de Augusto que los espectadores podemos visualizar.

Si no fuera por la música en esta escena, podríamos no dar importancia al movimiento del perchero, sentirlo de forma cómica, pero, es la música la que nos hace sentir la escena con un sentido tenebroso, de suspense y con una resolución inesperada.

Se nos presentan ahora 5 minutos sin uso de la música en los que, tal y como acabó la escena anterior, el celador entra en escena (la cual se ilumina algo más) y sirve un poco de comida al payaso. El celador pierde los papeles y comienza a pegar con un bastón a Augusto quien comienza a llorar por el dolor que le ha dejado en el trasero.

Fragmento con música nº 4: *Tabla de gimnasia. Sello Velador*

22'42''-24'24''= 1'42''

Descripción de la escena

El cuidador entra en la sala arrastrando una bicicleta estática, quita la chaqueta a Augusto y le obliga a realizar una tabla de ejercicios gimnásticos por el escenario, todo ello guiado por palmas y la voz del celador. El celador interrumpe la tabla y rompe a reír cuando Augusto se cae al suelo por su torpeza.

Aunque este fragmento no es exactamente lo que en otros análisis hemos bautizado como *Sello Velador*, otorgamos aquí el mismo nombre por ser igualmente un esquema rítmico-percusivo.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		AUGUSTO, fragmento nº4
Timbre		Palmas y voz hablada
Dinámica		Estable con un matiz <i>forte</i>
Expresión		rítmico
Ámbito Melódico		Voz hablada
Textura		Contrapuntística
Ritmo		Métrico
Compás		Cuaternario
Agógica		Allegro, pulso= 120
Estructura		Introducción de 5 compases de palmas y posteriormente esquema repetitivo de 2 compases de duración.

Tabla Gimnasia

Allegro ♩ = 120

Voz

Palmas

repetir 5 veces

Transcripción del esquema rítmico: *Tabla Gimnasia* de *Augusto*

Cada varios compases Augusto se cansa, teniendo que apoyarse o sentarse para recuperar fuerzas. Entonces el celador para de marcar el ritmo por unos instantes. Pero son pocos los segundos que le permite descansar. También se producen algunas variaciones en el esquema de la voz aunque respetando siempre el pulso cuaternario de las palmas.

RELACIÓN IMAGEN-MÚSICA		AUGUSTO, fragmento nº4
E. Audiovisual		In
Diégesis		Diegética
Lógica del f. musical		Interna
Música-Emoción		Empática
Tipo de Sincronía		Unificación
F. Estructuradora		Separar
F. Interpretacional		A. P.

Acaba la tabla de ejercicios y, agotado pero no rendido, Augusto intenta subirse a la bicicleta estática.

Fragmento con música nº 5: *Gimnasia de Augusto (Tema de Augusto)*

26'50'' (27'18'') - 29'20'' = 1'01''

Descripción de la escena

Augusto, con mucho esfuerzo y la ayuda del celador, consigue subirse a la bicicleta. En ese momento el celador reinicia las palmas y sonidos vocales para hacerle llevar un ritmo y, poco después, comenzamos a escuchar de nuevo el Tema de Augusto que bien nos recuerda a las sintonías utilizadas en las vueltas ciclistas por usar sonido sintetizado.

El sonido va desapareciendo con un *fade-out* mientras un gran vendaval alborota las largas sábanas de la cama y la luz se vuelve más tenue.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		AUGUSTO, fragmento nº5
Timbre		Sonidos sintetizados que imitan al violín y quizás al piano
Dinámica		Estable, con un matiz <i>mezzoforte</i>
Expresión		Legato, cantabile
Ámbito Melódico		Medio
Armonía		Tonal, Do Mayor
Textura		Melodía acompañada
C. Estilísticas		Podría ser una melodía propia del Romanticismo.
Ritmo		Métrico
Compás		ternario
Agógica		Moderato, pulso= 108 (1)
Estructura		A (Introducción - a -a'-a')

A pesar de variación en la instrumentación, en el acompañamiento, en el pulso (más rápido) y en la rítmica añadida, la melodía coincide con el tema de Augusto. Así que nuevamente nos transporta la música al leit-motiv del personaje principal.

Gimnasia Augusto

I Almendral

Moderato ♩ = 108

Transcripción frase a' *Gimnasia Augusto*.

RELACION IMAGEN-		AUGUSTO, fragmento nº5	
MÚSICA	E. Audiovisual	Off	
	Diégesis	No Diegética (1)	
	Lógica del f. musical	Interna	
	Música-Emoción	Empática	
	Tipo de Sincronía	Estética (2)	
	F. Estructuradora	Puntuar	
	F. Interpretacional	A. P. (vuelta ciclista), A.R.I.	

1) La música no es percibida por los personajes. Igual que ocurre en las retransmisiones de las vueltas ciclistas, en las que el espectador recibe la imagen junto a una sintonía, pero no es una música usada para animar a los deportistas sino, más bien, para animar al espectador que lo visualiza en directo o diferido por medio, normalmente, de un televisor.

(2) No podemos decir que exista una Unificación. La imagen nos parece una grabación visualizada a cámara lenta.

...La gimnasia es el paso de la vida real a la ilusión de la libertad, Augusto consigue sentir que vuela libre, lejos de esa cárcel de por vida y la música entra en su sueño acompañándolo y haciéndole ascender más.... Es una escena que recuerda en sensaciones a ET, cuando los niños volaban con las bicicletas²¹⁹...

²¹⁹ Fragmento extraído de entrevista virtual realizada a la compositora en septiembre de 2012

Nos esperan 11 minutos sin el uso de la música. Teniendo en cuenta que no hay texto, es un fragmento muy largo que coincide con la mitad de la obra. La escena comienza llena de fantasía con un exagerado vendaval que alborota las sábanas y Augusto intentando no ser arrastrado por éste ni caerse de la bicicleta. La luz se vuelve blanca y el vendaval se extingue. Aparece el celador en escena trayendo una gran cacerola. Quizás todo ha sido un sueño. Se preparan para comer de nuevo. Se produce una escena muy conmovedora cuando Augusto se hace sus necesidades encima y el celador lo compadece y le ayuda a cambiarse de ropa. Es extraño que este momento tan emotivo no esté acompañado de música. La escena cobra aun más fuerza sin la presencia de este lenguaje.

Fragmento con música nº 6: *Nana de Augusto*

39'50"-41'30"= 1''40''

Descripción de la escena:

Augusto se ha orinado encima. El celador le ha ayudado a cambiarse la ropa mojada y, el payaso, se lo agradece abrazándose a éste, quien le canta una especie de nana. Los dos personajes, en un lateral del escenario, abrazados, sin movimientos. La música se hace prioritaria en estos momentos.

Finalmente, mientras el cuidador acompaña a Augusto a la cama, éste continúa entonando la canción.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		AUGUSTO, fragmento nº6
Timbre		Voz contratenor
Dinámica		Estable con un matiz <i>mezzopiano</i>
Expresión		Cantabile
Ámbito Melódico		Medio
Armonía		Tonal, La b menor
Textura		Monódica
C. Estilísticas		Al estilo de una nana o canción popular (1)
Ritmo		Métrico
Compás		Ternario
Agógica		Larghetto, pulso= 60
Estructura		a-b-a

(1) Esta melodía, por su interválica y esquema rítmico nos recuerda a la *Canción de cuna (Wiegenlied, op. 49, no. 4)* de J. Brahms.

Probablemente la compositora lo habría escrito en La o Sol menor, tonalidad más usual. Pero, al no tener nota de referencia el cantante ni nosotros la partitura original, lo transcribimos tal cual lo escuchamos en La b menor.

Nana Augusto

I. Almendral

Lento ♩ = 60

Transcripción de la Nana. El texto creemos que es un idioma inventado.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		AUGUSTO, fragmento nº6	
		E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética	
	Lógica del f. musical	Interna	
	Música-Emoción	Empática	
	Tipo de Sincronía	Estética	
	F. Estructuradora	Reunir (1), Puntuar	
	F. Interpretacional	A. P. (2) , A.R.I.	

(1) Por medio de la música, el celador acompaña a Augusto a la cama, toma un violín y comienza una interpretación. La nana ha servido para dar unidad a esta escena junto a la que analizamos en el siguiente fragmento.

(2) Gracias a la música la escena es muy tierna y conmovedora.

Fragmento con música nº 7a: *Violín del celador*

Hemos decidido llamar fragmentos 7a y 7b a los dos siguientes análisis por su unidad en cuanto a la escena que acompañan.

41'46''-42'55''= 1'09''

Descripción de la escena

Una escena, al igual que la anterior, llena de ternura en la que el cuidador acompaña a Augusto a la cama, lo arropa y coge un violín para tocar una melodía a modo de nana.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		AUGUSTO, fragmento nº7a
Timbre		Violín
Dinámica		Estable con un matiz <i>mezzopiano</i>
Expresión		cantabile
Ámbito Melódico		Medio, grados conjuntos y disjuntos (saltos de 8ª 6ª, etc.)
Armonía		Tonal, Do menor
Textura		Monódica
C. Estilísticas		Al estilo de una nana o canción popular
Ritmo		Métrico
Compás		Ternario
Agógica		Larghetto, pulso= 60
Estructura		a-b

Violín Augusto

I. Almendral

Lento ♩ = 72

Violín

Vln. 10

Vln. 15

Transcripción de la melodía *Violín Augusto*

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		AUGUSTO, fragmento nº7a	
		E. Audiovisual	In
	Diégesis	Diegética	
	Lógica del f. musical	Interna	
	Música-Emoción	Empática	
	Tipo de Sincronía	Estética	
	F. Estructuradora	Puntuar	
	F. Interpretacional	A. P. (1) A.R.I.	

(1) La música es usada como terapia para ayudar al payaso a conciliar el sueño.

La interpretación acaba cuando el celador observa que Augusto se ha quedado dormido. Entonces guarda su violín y activa una caja de música para que siga amenizando el sueño.

Fragmento con música nº 7b: *Caja de música*

43'14" - 43'45" = 31"

Descripción de la escena

Acompañado por el sonido de una caja de música, Augusto continua durmiendo plácidamente. Es una escena muy tierna. Sirve como paso del tiempo (como una transición-resumen) pues, tras terminar la música, parece que haya pasado la noche y Augusto, que se había quedado solo en escena, se levanta.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		AUGUSTO, fragmento nº7b	
		Timbre	Caja de música
	Dinámica	Estable con un matiz <i>mezzopiano</i>	
	Expresión	Cantabile	
	Ámbito Melódico	Estrecho, grado conjunto y disjunto	
	Armonía	Tonal, Fa # menor	
	Textura	Monódica	
	C. Estilísticas	Al estilo de una nana o canción popular	
	Ritmo	Métrico	
	Compás	Cuaternario	
	Agógica	Larghetto, pulso= 60 (1)	
	Estructura	Frase de 4 compases: pregunta-respuesta (2)	

(1) Observamos como el pulso continúa siendo el mismo que en la pieza anterior. 60 es un pulso muy relacionado con los latidos del corazón, un pulso propio para la relajación.

(2) Antes de que se acabe la cuerda sólo da tiempo a escuchar la frase una vez. Este tipo de estructuras son muy pegadizas y su monotonía ayuda a poder dispersar la atención ante la presencia de éstas y, en este caso, conciliar el sueño.

Caja de Música Augusto



Transcripción de la melodía

AUGUSTO, fragmento nº7b		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	Ambiente
	Diégesis	Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Anempática (1)
	Tipo de Sincronía	Estética
	F. Estructuradora	Puntuar, Separar (2)
	F. Interpretacional	A. P, A.R.I.

(1) Las cajas de música, por su previsibilidad en los elementos puramente musicales (como son el timbre, el tempo, la dinámica, etc.) y su pasividad ante los acontecimientos que le rodean producen siempre un efecto anempático con respecto a la imagen.

(2) La escena podríamos segmentarla desde que Augusto se hace sus necesidades hasta que el celador se marcha de la escena. Es por ello que consideramos que las diferentes piezas musicales del violín o la caja de música le aportan una separación en la cadena audiovisual.

Augusto se levanta, saca el violín e intenta producir algún sonido. Es una escena muy cómica que, aunque está relacionada con la música, con intentar tocar un instrumento, no llegamos a escuchar música alguna por el intento fallido de Augusto ante este reto, salvo las notas La-Do en pizzicato producidas al pinzar con un dedo la segunda cuerda del violín, al aire o cortando su longitud total con la presión de un dedo. Finalmente, Augusto se sienta encima del violín y lo hace añicos.

Fragmento con música nº 8: *Alzheimer de Augusto*

49'00'' - 50'53'' = 1' 53''

Descripción de la escena

Las personas con Alzheimer no saben dónde dirigir sus acciones, dejan de hacer algo y vuelven a hacerlo de nuevo como si fuera la primera vez. Augusto, con mucha torpeza, saca y guarda el violín y lo vuelve a sacar y lucha con un carrito de servicio con el que se engancha y cae, quedando atrapado.

Alzheimer de Augusto

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time, marked 'Lento'. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains measures 1 through 7, featuring several triplet markings (indicated by the number '3' below the notes) and dynamic markings such as 'p' (piano). The second staff continues the melody from measure 8 to 12, also including triplet markings. The third staff concludes the section from measure 13 to 16, ending with a double bar line and repeat dots. The composer's name, 'I. Almendral', is written in the top right corner of the first staff.

Trascripción de la primera sección

Cuando el tema vuelve al inicio realiza ciertas variaciones con respecto a la primera vuelta. A partir del compás 15 escuchamos algunas notas pizzicato producidas por Augusto con el violín. No las tendremos en cuenta como parte de la música. El resto de la escena se produce en absoluto silencio.

AUGUSTO, fragmento nº8		
ANÁLISIS DE LA MÚSICA	Timbre	Piano
	Dinámica	Estable con un matiz <i>mezzopiano</i>
	Expresión	Cantabile
	Ámbito Melódico	Medio, grado disjunto
	Armonía	Tonal, Do Mayor
	Textura	Monódica
	C. Estilísticas	Es una melodía llena de romanticismo
	Ritmo	Libre (1)
	Agógica	Lento, pulso= 60
	Estructura	Frases de 2-3 compases separadas entre ellas por grandes pausas, cada una de ellas formada por acordes triadas o séptimas desplegadas.

(1) El ritmo parece de un recitativo, frases que comienzan con un impulso inicial y acaban con una pausa final antes de volver a empezar otra frase, como el recitado de una poesía.

AUGUSTO, fragmento nº8		
RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA	E. Audiovisual	Off
	Diégesis	No Diegética
	Lógica del f. musical	Interna
	Música-Emoción	Empática
	Tipo de Sincronía	Estética
	F. Estructuradora	Puntuar
	F. Interpretacional	A. P. (1), A.R.I.

(1) La música acentúa el dramatismo de la escena. No es algo cómico lo que refleja, sino la torpeza que ha Augusto le ha llegado con los años y con la enfermedad.

La música aparece y desaparece, con pausas entre las frases que parecen coincidir con la pérdida o incertidumbre del payaso, como si algo se conectase y desconectase en su cerebro. Es una melodía llena de ternura que nos acerca a la fragilidad de los ancianos que sufren esta enfermedad.

Siguen al fragmento nº 8 diez minutos sin música en los que Augusto despedaza el violín del celador. Cuando éste lo descubre, queda en un estado de shock, petrificado.

Fragmento con música nº 9: *Caja de música*

61'20" - 61'40" = 20"

Descripción de la escena

A modo de leitmotiv, de nuevo Augusto se acuesta y activa la caja de música. Aunque sean solo 20" reales en la representación, gracias a la música nos permite sentir un resumen del tiempo diegético correspondiente a una noche de descanso.

Los valores obtenidos son similares al fragmento nº 7b.

Parece que Augusto no puede dormir. Se líía en la sábana y va hacia la mesa de la sala. Pero tampoco se encuentra cómodo en este lugar y se marcha de la sala. El vendaval sopla de nuevo, incluso esta vez, acompañado de nieve.

Fragmento con música nº 10a: *Canción del Celador*

62'30" - 64'20" = 1'50"

Descripción de la escena

La sala queda vacía. El carrito de servicio tumbado con todas las cacerolas esparcidas por el suelo. Está nevando y continúa el vendaval, que mueve las cortinas de las ventanas. Disminuye la luz y en una de las ventanas más altas aparece el cuidador quien comienza a cantar. Entonces Augusto regresa envuelto en las sábanas.

La melodía es la misma del fragmento nº 7a, la pieza que el mismo celador tocó al violín. Es como su leitmotiv, esa parte de él en la que nos muestra su ternura y parte sensible. Esta vez la escuchamos un tono más elevado, en Re menor, pero quizás sea por no tener el actor una nota de referencia para comenzar su interpretación, no por un interés de la compositora en subir un tono la pieza musical.

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		AUGUSTO, fragmento nº10a
E. Audiovisual	In	
Diégesis	Diegética (1)	
Lógica del f. musical	Interna	
Música-Emoción	Empática	
Tipo de Sincronía	Estética	
F. Estructuradora	Separar (2) , Puntuar	
F. Interpretacional	A. P. , A.R.I., leitmotiv	

(1) Consideramos Diegética porque se produce en escena, pero Augusto no parece ser consciente de la presencia de la música, lo que puede deberse a su Alzheimer o a que el director quiere hacernos ver el plano del cuidador diferente al de Augusto.

(2) Se produce un efecto de separación provocado por las dos piezas musicales que acompañan la escena: la interpretación *a capella* y la siguiente pieza grabada.

Fragmento con música nº 10 b, segundo tema musical: *Muerte Augusto*

64'20''-65'10''= 50''

Descripción de la escena

Augusto se sienta junto a la mesa y se desvanece sobre ésta. Ha fallecido. El cuidador vuelve al escenario tras terminar su interpretación musical y pone un poco de orden y, sólo después de poner todo en orden y con la mayor frialdad, se percata de la muerte del payaso. Augusto desaparece bajo las sábanas, quedando el cuidador solo en el escenario.

El tema musical anterior se funde con un tema grabado llamado *Muerte de Augusto* que, coincide el *Tema de Augusto* pero exponiendo primero la segunda frase seguido de la primera. Esta vez tocado sólo por un violonchelo para llevarnos a una escena como la del principio, con poca luz y darle unidad a la obra. Este motivo musical, que sirvió para presentar al personaje, sirve en esta ocasión para despedirlo.

ANÁLISIS DE LA MÚSICA		AUGUSTO, fragmento nº10b
Timbre		Violonchelo
Dinámica		Estable con un matiz <i>piano</i>
Expresión		Legato, cantabile
Ámbito Melódico		Medio, destacamos el salto de sexta ascendente presente en varios temas
Armonía		Tonal, Do Mayor
Textura		Monódica
C. Estilísticas		Influencia del ritmo del vals a pesar de no contar con la base rítmico-armónica
Ritmo		Métrico (1)
Compás		Ternario
Agógica		Andante, pulso= 104
Estructura		a-b-a' (2)

(1) Consideramos métrico el fragmento pero la interpretación es muy pausada.

Parece que el pulso de esta vuelta del tema de Augusto es más rápido que en la presentación del tema al comienzo de la obra teatral.

(2) El tema *a* es una variación del tema de Augusto que escuchamos en el fragmento con música nº 1 o nº 2. El tema que aparece en *a'* es exactamente el tema que escuchamos en esos fragmentos al principio de la obra teatral. Sin embargo, no aparece completo pues es interrumpido por los aplausos del final de la obra y la ausencia de iluminación en la sala.

Muerte Augusto

I. Almendral

Andante ♩ = 104

Violonchelo

a

7

Vc.

15

Vc.

b

22

Vc.

a'

27

Vc.

Transcripción del tema musical *Muerte de Augusto*

RELACIÓN IMAGEN- MÚSICA		AUGUSTO, fragmento nº10b	
		E. Audiovisual	Off
Diégesis	No Diegética		
Lógica del f. musical	Interna		
Música-Emoción	Anempática (1)		
Tipo de Sincronía	Estética		
F. Estructuradora	Separar, Puntuar		
F. interpretacional	A.R.I. , A. P.		

(1) El mismo tema que sirvió para presentar al personaje, cuya cabeza del motivo temático sirvió para realizar la tabla gimnástica, ahora es usado para la muerte de Augusto, con una frialdad y pasividad que hace crear un efecto de anempatía con respecto a la escena.

Para los aplausos finales escuchamos de nuevo este último tema, el *tema de Augusto*.

Cómputo y resumen final de *Augusto*

A pesar de ser una obra sin texto hablado que bien nos recuerda al cine mudo, la presencia de la música no es demasiado abundante pues, de su duración total de 65 minutos tan sólo en 16 aparece la música, lo que computa un 25%. Esto supone menos de una cuarta parte de la duración total. Y, sin embargo, en varios de estos fragmentos es la música parte del argumento, como las nanas que canta el celador, cuando toca el violín o cuando anima la tabla gimnástica. La música no es un adorno, es parte del argumento pero sin abusar de su uso.

En cuanto al timbre usado, observamos el predominio del violín, violonchelo, piano y la voz, pero también existe el uso de la caja de música o las grabaciones con sonido sintetizado, además de algún instrumento de percusión. Digamos que la música creada por Almendral es bastante homogénea y sólo percibimos la heterogeneidad tímbrica en relación a la música preexistente. El piano, utilizado para comenzar la obra no vuelve a aparecer a partir del fragmento 9. Se dice que el timbre del violonchelo es muy cercano al timbre humano. Quizás, para acentuar la ternura de la obra, la compositora ha preferido finalizar la obra con el violonchelo más que con el piano.

La dinámica es bastante homogénea y natural, salvo el primer tema, que coincide con la presentación del celador donde escuchamos unos *fortes* súbitos. También en el tema nº 8 presenciamos algunas notas con una acentuación súbita que, junto a las pausas, hemos relacionado con la conexión y desconexión del cerebro del payaso aunque esos acentos no coincidan con un gesto o movimiento especial del personaje.

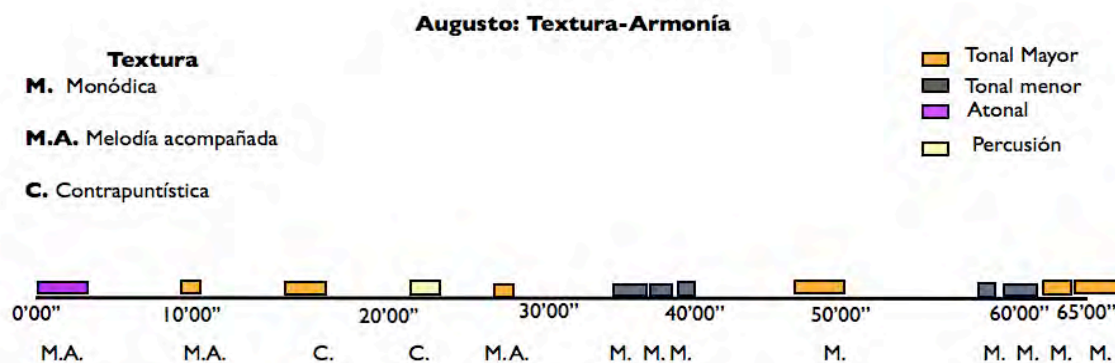
La expresión o articulación es igualmente bastante homogénea, todo cantabile y legato salvo el fragmento de las palmas para animar la tabla de ejercicios, y precisamente no es música entonada, sino puramente rítmica y percusiva.

En cuanto al ámbito de la melodía es en su mayoría medio, es decir, el registro supera la octava, incluso en el primer fragmento de música supera las dos octavas. Las canciones populares suelen tener un ámbito estrecho en la melodía puesto que la amplitud de registro dificulta su entonación. Almendral opta, sin embargo, por hacer las melodías con un registro más amplio. Puede que la compositora busque relación de la interválica tan abierta con la demencia senil de Augusto, como decíamos, con las conexiones y desconexiones del cerebro, que vuelven a conectar por otro lugar y no, por el último pensamiento que tuvieron. El grado conjunto y el ámbito estrecho nos transmitirían una mayor estabilidad psíquica y emocional.

Las tonalidades usadas coinciden prácticamente en proporción el modo mayor y menor. Nos llama la atención el fragmento 1 y 3 donde las armonías están más alejadas de lo tonal, coincidiendo con la presentación del celador y con una pesadilla de Augusto. Al igual que ocurre en las formas musicales clásicas, la obra teatral comienza con música en tonalidad de Do mayor, pasa por el relativo, el modo menor, el relativo del relativo (terceras menores descendentes: de La menor, a Fa #menor, y de éste a Re menor) para cadenciar de nuevo en Do Mayor, tonalidad a la que vuelve utilizando también el mismo material temático que al principio de la obra. Esto da una unidad a la obra y ensambla la totalidad musical de la representación en una sola unidad. Son la tonalidad y el material temático los causantes de la percepción de unidad cerrada.

Las texturas tienen un claro predominio de la textura monódica, sobre todo desde la mitad de la obra. Esto va en relación con el timbre. La canción popular, la nana, (que son los estilos que aparecen desde la mitad de la obra) solo hacen uso de la textura monódica, que es más pegadiza por su simplicidad.

En la siguiente tabla observamos en una línea de tiempo la textura y modos usados.



En cuanto a las cuestiones estilísticas, apreciamos la presencia nuevamente del ritmo de vals y las melodías que nos recuerdan a una canción de cuna.

Plasmamos en una sencilla tabla la aparición de los temas musicales con los nombres asignados destacando con diferentes colores cada tema musical para apreciar la repetición en el uso de los mismos.

1	2	3	4	5	6	7a	7b	8	9	10a	10b
<i>Entrada, T. de Augusto</i>	<i>Tema de Augusto</i>	<i>Miedo</i>	<i>Sello Velador</i>	<i>Tema de Augusto</i>	<i>Nana</i>	<i>Violín del celador</i>	<i>Caja de música</i>	<i>Alzheimer</i>	<i>Caja de música</i>	<i>Canción del celador</i>	<i>Tema de Augusto</i>

Augusto. Tabla temas musicales

Como vemos, el *Tema de Augusto* aparece para introducir la obra, en la parte central cuando el personaje realiza su tabla de ejercicios y para despedir al personaje.

Gracias a la música la representación cobra mayor unidad y se convierte en un ciclo cerrado.

Existe cierta predominancia del compás ternario sobre el binario, con la influencia del ritmo del vals con una agógica bastante pausada, propia de la edad del personaje protagonista.

En la siguiente tabla hacemos un resumen de las mediciones más importantes obtenidas en el análisis.

AUGUSTO									
FRAGMENTO	TIEMPO	DURACION	TONALIDAD	TEXTURA	ESTILO	COMPAS	TEMPO	TIMBRE	EXPRESIÓN
1	0'0"	2'44"	Atonal/ Do M	M. A.	Vals	3	Andante	p	Legato
2	8'55"	1'10"	Do M	M. A.	Vals	3	Andante	p	Legato
3	16'20"	1'35"	Atonal	C	S. XX	Libre	Larghetto	p, vcl, perc.	Legato
4	22'42"	1'42"	Perc.	C	Juego rítmico	4	Allegro	voz, pl	Marcato
5	26'50"	1'01"	Do M	M. A.	Romanticismo	3	Moderato	vl, p., sint.	Legato, cantabile
6	39'50"	1'40"	La m	M.	Canción de cuna	3	Larghetto	voz	Cantabile
7a	41'46"	1'09"	Do m	M.	Canción de cuna	3	Larghetto	vl	Cantabile
7b	43'14"	31	Fa # m	M.	Canción de cuna	4	Larghetto	caja de música	Cantabile
8	49'00"	1'53"	Do M	M.	Células independientes	Libre	Lento	p	Cantabile
9	61'20"	20"	Fa # m	M.	Canción de cuna	2	Larghetto	caja de música	Cantabile
10	62'30"	1'50"	Re m	M.	Canción de cuna	3	Larghetto	voz	Cantabile
10b	64'20"	50	Do M	M.	Vals	3	Andante	vcl	Legato, cantabile
Aplausos	65'00	2'	Do M	M.	Vals	3	Andante	vcl	Legato, cantabile

Tabla resumen análisis música: *Augusto*

p: piano, perc: percusión, pl.: palmas, sint.: sintetizador, vl: violín, vcl: violonchelo

Respecto a la relación de la música con la escena podemos resumir esta obra haciendo un repaso por todas las mediciones realizadas:

De toda la música que escuchamos como espectadores, un total de 10 fragmentos, 6 son producidas en el escenario. Nos llama la atención que hay mucha música anempática con la escena, con el argumento. Es un tema muy dramático el que se trata, un payaso que no quiere dejar sus atuendos pero al que el Alzheimer lo ha dejado fuera

de su hábitat. Si la música buscara empatía con el argumento debería haber sido mucho más dramática, pero es esta anempatía la que produce aún más fuerza en la puesta en escena.

Hay temas pegadizos que aparecen varias veces, con diferentes instrumentación, o acompañando a diferentes acciones que relacionamos con el payaso o con el celador.

Como decíamos, no es mucha la cantidad de música que aparece en la representación, pero la que hay tiene una función bastante interesante y llena de significado.

En la siguiente tabla hacemos un resumen de los valores más significativos obtenidos en el análisis.

AGUSTO									
FRAGMENTO	TIEMPO	DURACION	E. AUDIOVISUAL	DIEGÉSIS	LÓGICA DEL F. MUSICAL	MÚSICA - EMOCIÓN	F. ESTRUCTURADORA	TIPO DE SINCRONÍA	F. INTERPRETACIONAL
1	0'0"	2'44"	Off	No D	I	A / E	S, P	E	A.P., A.R.I.
2	8'55"	1'10"	Off	No D	I	E	S, P	E	A.P., A.R.I.
3	16'20"	1'35"	Off	No D	I-E	A	A, P	E	A.P., A.R.I.
4	22'42"	1'42"	in	D	I	E	S	U	A.P.
5	26'50"	1'01"	Off	No D	I	E	P	E	A.R.I.
6	39'50"	1'40"	In	D	I	E	P	E	A. P., A.R.I.
7a	41'46"	1'09"	In	D	I	E	P	E	A. P., A.R.I.
7b	43'14"	31	Ambiente	D	I	A	P, S	E	A. P., A. R. I.
8	49'00"	1'53"	Off	No D	I	E	P	E	A. P., A.R.I.
9	61'20"	20	On the air	D	I	E	S, P	E	A.R.I., A. P.
10a	62'30"	1'50"	In	D	I	A	S, P	E	A. P., A.R.I., Leitmotiv
10b	64' 20"	50	Off	No D	I	A	S, P	E	A.P., A.R.I.
Aplausos	65'00		Off	No D	I	E	R, P	E	A.R.I.

Tabla resumen Análisis Música-Imagen: *Augusto*

IV.5. Análisis comparativo de las seis obras sometidas a análisis

Tras haber analizado las seis obras de Teatro del Velador seleccionadas como corpus de estudio, procederemos a hacer una comparativa de aquellos valores obtenidos en cada una de las obras que consideramos más significativos para estudiar el uso que Inmaculada Almendral hace de la música en las obras analizadas.

El primer elemento que tuvimos en cuenta fue el porcentaje temporal con presencia musical durante la representación sin tener en cuenta si ésta estaba presente en la escena o era sólo audible, desde el punto de vista diegético, para el audio-espectador:

% Música	La cárcel	El deseo	Svo-zos	El Patio	Dröppo	Augusto
	52	50	65	72	30	25

Porcentaje temporal de música en relación a la duración total de la obra

Observamos cómo las dos obras de cada género tienen aproximadamente la misma cantidad de música, lo que supone un porcentaje algo elevado para las adaptaciones de textos preexistentes, algo escaso para las obras de teatro-danza, escasez que diferencia al género de los espectáculos puramente de danza, y muy limitado para las dos obras de creación propia de las cuales *Dröppo* nos presenta un idioma inventado y *Augusto* ni siquiera tiene un texto para los personajes.

Quizás esa minuciosidad y cantidad precisa es lo que hace que, cada vez que la música esté presente, capte nuestro interés aun más que si la música colmase toda la representación.

Muchos de aquellos parámetros que valoramos en el proceso de análisis arrojaron resultados bastante homogéneos; entre ellos se encuentran el ámbito melódico, casi siempre “estrecho”, o la tímbrica que pasamos a evaluar.

En todas las obras hay un uso frecuente de la voz cantada, siendo ésta la forma de expresión musical más antigua y natural. En muchos casos este uso consiste en dar una entonación al propio texto dramático, otras veces son canciones añadidas al argumento cuyo texto puede no tener ninguna relación con el mismo.

Así pues situamos a la voz en el lugar del timbre más recurrente, seguido de los instrumentos de cuerda frotada, el piano y el clarinete. Todos ellos, menos la voz,²²⁰ proceden del mundo de la música occidental y funcionan con una afinación temperada²²¹.

En la siguiente tabla hacemos un resumen de los timbres que aparecen en cada una de las obras, donde podemos observar estos valores.

		OBRAS					
TIMBRE	La cárcel	El Deseo atrapado por la cola	Svo-zos	El Patio	Dröppo	Augusto	
	voz	voz	voz	voz	voz	voz	
	violín		violín	violín		violín	
		piano	piano		piano	piano	
	violonchelo		violonchelo	violonchelo		violonchelo	
				sintetizador	sintetizador	sintetizador	
	palmas	palmas				palmas	
					acordeón		
		clarinete					
				clavicémbalo			
		trombón					
	guitarra						
					saxofón		
			triángulo				

La voz es el único instrumento que permite el uso de la palabra, el instrumento más inmediato de la música, existente en todas las culturas y el primero que el ser humano aprende a usar. Su uso en la puesta en escena, con o sin entonación melódica, es recibido de forma muy natural por el espectador. Almendral hace uso de la voz cantada en las seis obras analizadas pero no implica que siempre vaya acompañada de un texto o tan siquiera de un texto con significación semántica: hemos escuchado tarareos, otras lenguas e idiomas inventados. Lo importante es el hecho de cantar, el hecho de usar la voz para expresarse y no el significado semántico de la palabra que acompañe a esa melodía. Almendral utiliza con frecuencia pequeñas agrupaciones instrumentales. El timbre resultante es la suma de todos los instrumentos usados de forma simultánea.

²²⁰ En las diferentes culturas el uso de la voz toma timbres muy diferentes, desde el uso difónico del canto mongol hasta la afinación de los 22 s'rutis de la música hindú. Almendral sólo utiliza la afinación temperada junto a un uso cotidiano de la voz natural.

²²¹ Afinación temperada: es aquella que nace a fines del s. XVII en la música occidental e iguala los 12 semitonos de la escala cromática permitiendo componer para un sistema tonal de modos mayores y menores en el que todas las tonalidades eran viables.

Aunque se puedan diferenciar entre ellos, el efecto que provoca en el espectador es el resultado de la suma de todos ellos. El violonchelo, por su tímbrica y expresividad, es considerado un instrumento cercano a la voz humana y, por ende, a la naturaleza. El clarinete, por su control dinámico, está lleno de expresividad. Observamos como en *El Deseo*, Silencio en el fragmento nº 4 se expresa a través de su clarinete, sin necesidad de recurrir a la palabra. Otro ejemplo lo tenemos en la última pieza de *Augusto* en la que una melodía interpretada por el violonchelo (melodía que ya se usó con otra tímbrica a lo largo de la obra) acompaña la muerte del protagonista y el final de la obra. Podría haber optado por realizar la melodía al piano como en la aparición anterior, pero Almendral decide cambiar el timbre al violonchelo, para colmar de emotividad el momento de la muerte.

Pero como bien dice José Nieto,²²² el color no depende solamente del timbre de los instrumentos utilizados o de sus combinaciones, sino también de la disposición de las notas, la cantidad de notas o la altura. El color es la conjunción de todos los elementos sonoros con los elementos visuales. ¿O es que los cambios de iluminación no interfieren en la percepción sonora?²²³

Por otro lado al timbre hay que sumar si en ese momento hay superposición de diálogos. Haciendo un repaso por las seis obras analizadas, es en las dos adaptaciones de textos preexistentes donde encontramos alguna superposición. Por ejemplo, en el fragmento nº 5 de *El Deseo* observamos una superposición de la música y el diálogo, pero la música, como ya comentamos, está en muy segundo plano, no llega a interferir en la comprensión del texto o a dispersar la atención del espectador.

El timbre tiene además la capacidad de contextualizar geográfica e históricamente la obra. Si escuchásemos un arpa lingual y un gong pronto pensaríamos en una cultura oriental, si escuchásemos una guitarra española pronto pensaríamos en el género flamenco propio de nuestro país. Pues bien, I. Almendral siempre va a utilizar instrumentos propios de la cultura occidental, casi todos integrantes de una orquesta sinfónica (como son el violín, violonchelo, clarinete, trombón, piano). En el final de *El Patio* incluye el uso del clavicémbalo propio del s. XVIII en la música occidental, pero no creo que pretenda trasladarnos a aquella época, sino que aprovecha la dulzura de este instrumento para dar un carácter más tierno a las protagonistas.

²²² NIETO, José. *Música para la Imagen. La influencia secreta*. Madrid : Iberautor, 2003, p.92

²²³ Un ejemplo lo tenemos en la sinfonía *Prometeo*, 1911 de A. Scriabin en la que incluyó una partitura de colores que relacionaba las notas musicales con los colores que él visualizaba.

Vemos cómo un cambio de timbre y volumen puede interferir la relación espacial o transformar una música supuestamente diegética en una no diegética. Eso ocurre en el fragmento nº 11 de *El Deseo* cuando Ch4 toca una pieza al piano acompañando a La Tarta, quien canta un texto en francés. Poco a poco dejan de interpretar esta pieza que sigue sonando para el espectador, pero ahora con timbres de clarinete, trombón y piano y de forma No Diegética. Algo parecido a lo que ocurre en la famosa escena de la película *Apocalypse Now*, 1979, que ya comentamos cuando la música proveniente del equipo de música del helicóptero se transforma en No diegética con un aumento de la intensidad sonora y la desaparición del índice sonoro materializante.

El ámbito melódico tiene un claro predominio del ámbito estrecho, menor de una octava. Esto tiene que ver con la voz cantada o hablada. Es más natural una tesitura que no vaya más allá de la octava. Lo que también es interesante observar es el registro usado. Casi siempre es un registro central, a su vez, relacionado con la voz humana. Son pocas las veces que se aleja del registro central (llamemos registro central a las tesituras cercanas al La 4 —afinación 440-8 hz—). En *El Deseo atrapado por la cola*, en el primer fragmento con música llamado *Entrada* el ámbito de la melodía supera las 2 octavas y además, se aleja del registro central. Es sabido que los tonos agudos provocan tensión. No creo que ya desde el comienzo de la obra quieran dar esa sensación de inquietud, pero sí de comienzo de la acción, de curiosidad por saber qué va a acontecer.

En cuanto a las armonías usadas y tonalidades, apreciamos una inclinación hacia tonos menores. Expondremos en una tabla los porcentajes de modos mayores, menores, modales, atonales, computando también la música puramente percusiva, que aparecen en cada obra:

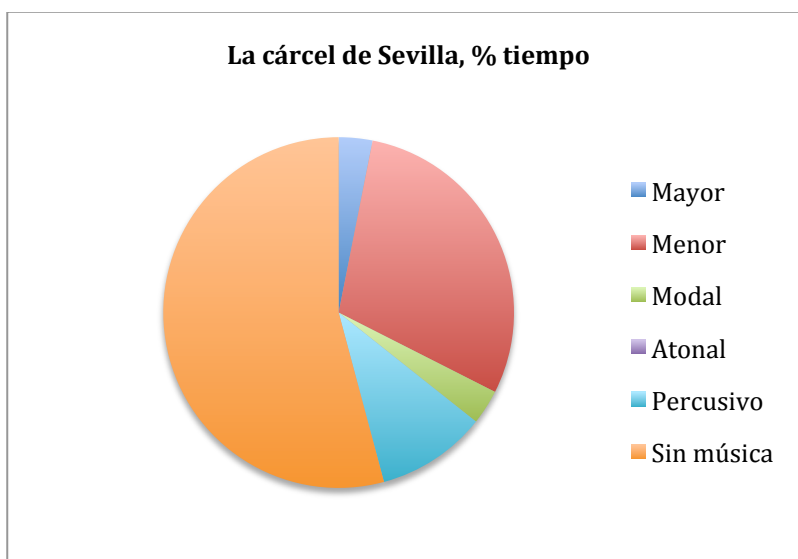
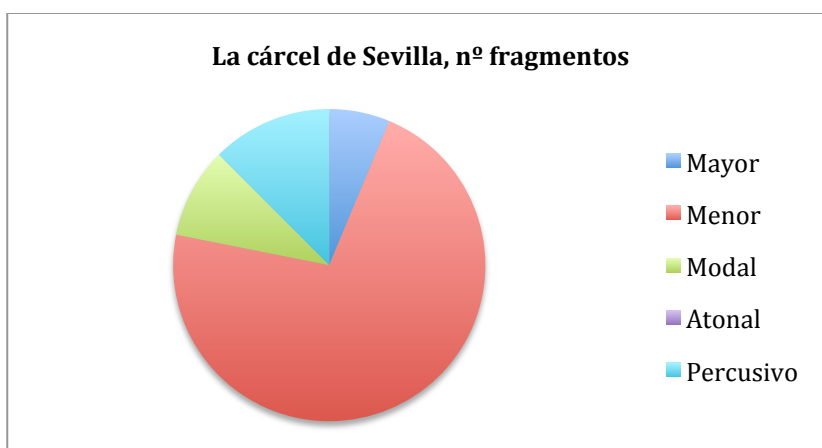
Nombre obra, nº fragmentos						
%	La cárcel, 16	El Deseo, 13	Svo-zos, 20	El Patio, 13	Dröppo, 11	Augusto, 13
Mayor	6,30%	38,50%	15,00%	7,70%	60,00%	42,30%
Menor	71,90%	42,30%	40,00%	46,20%	20,00%	38,50%
Modal	9,40%	15,40%	5,00%	38,50%	0,00%	0,00%
Atonal	0,00%	0,00%	30,00%	0,00%	0,00%	11,50%
Percusivo	12,50%	3,80%	10,00%	7,70%	20,00%	7,70%

Porcentajes Modos y música percusiva según número de fragmentos

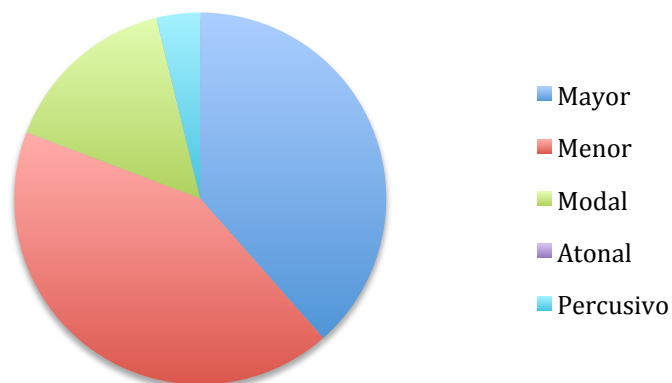
Nombre obra/ % según duración						
	La cárcel	El Deseo	Svo-zos	El Patio	Dröppo	Augusto
Mayor	3,10	17,59	9,07	7,02	13,82	5,29
Menor	29,36	22,97	29,48	32,91	8,04	4,97
Modal	3,20	9,69	4,51	34,04	0	0
Atonal	0	0	23,87	0	0	4,40
Percusivo	10,15	2,10	1,82	2,38	5,37	2,537
Sin música	54,16	47,62	31,21	23,63	72,76	82,78

Porcentajes Modos según duración

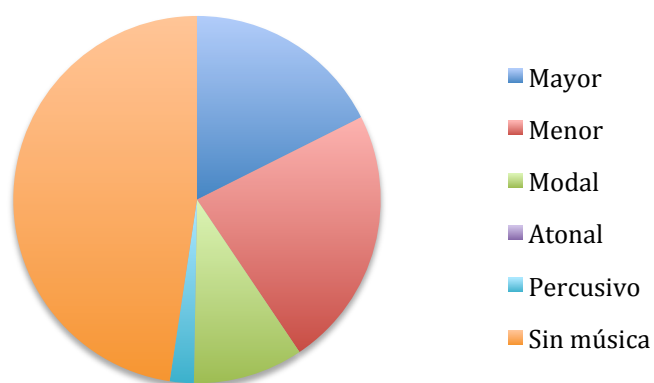
Vamos a exponer en unos gráficos la proporción de modos que aparecen en cada obra, tanto siguiendo el número de fragmentos como según el porcentaje temporal con respecto a la totalidad de la representación:



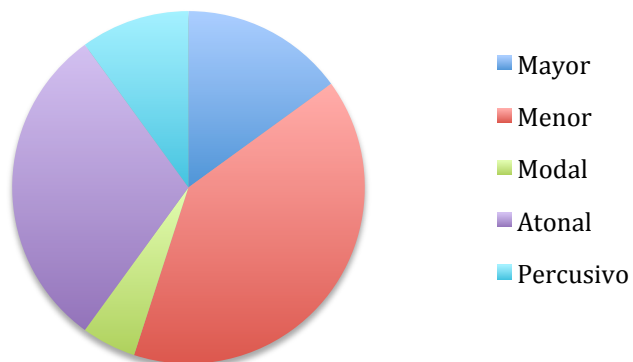
El Deseo atrapado por la cola, nº fragmentos

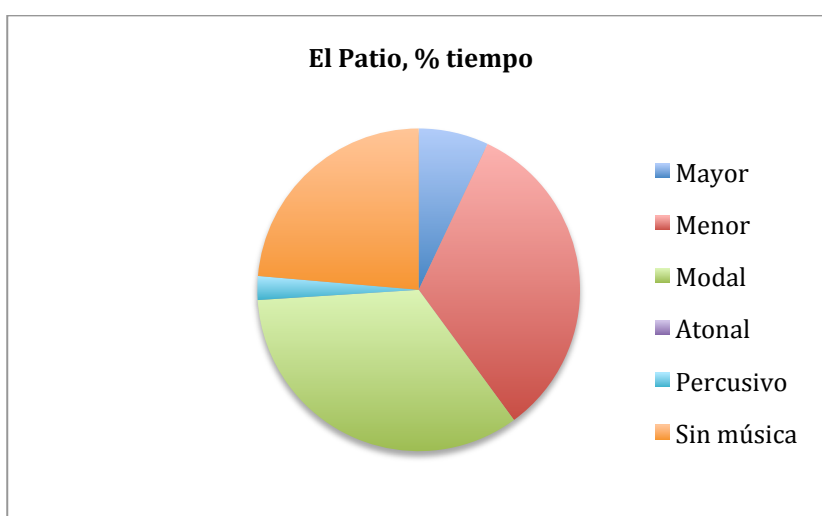
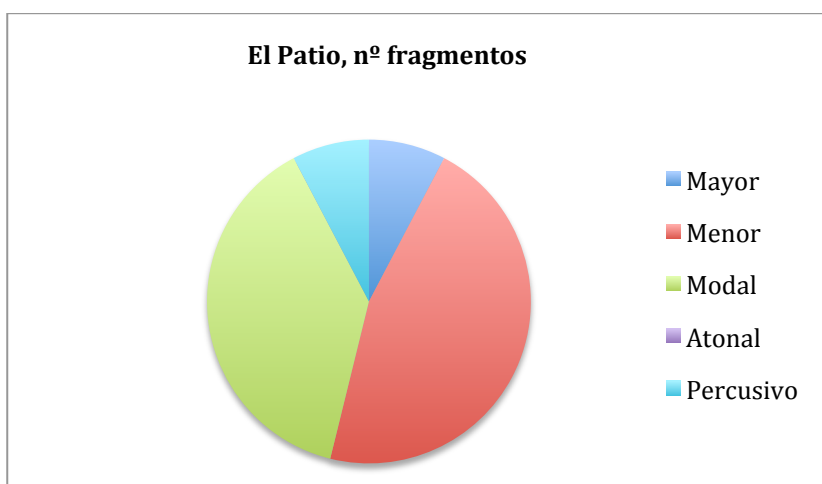
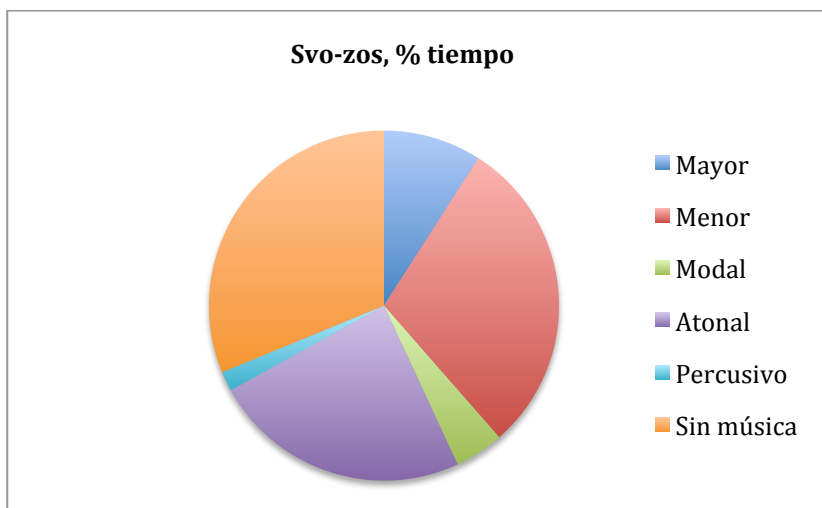


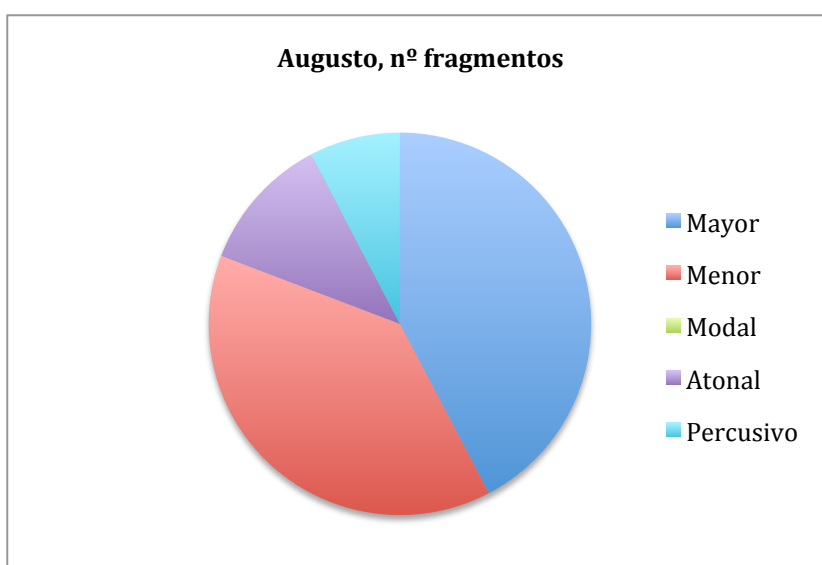
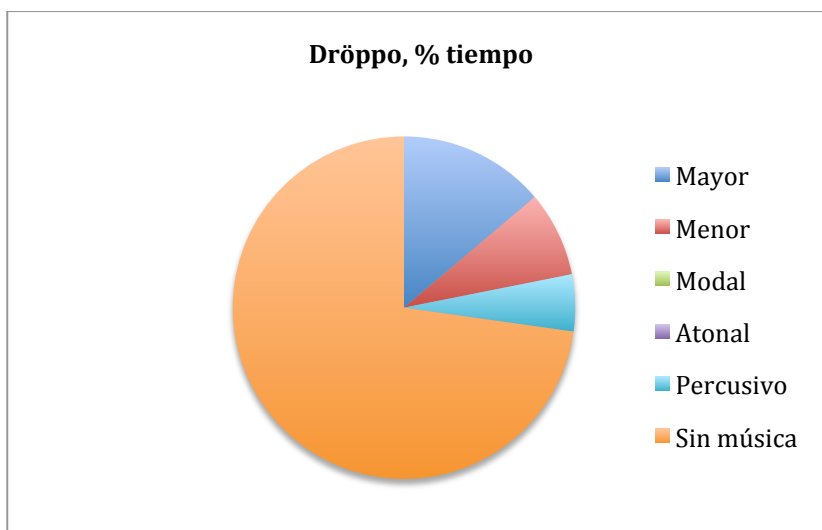
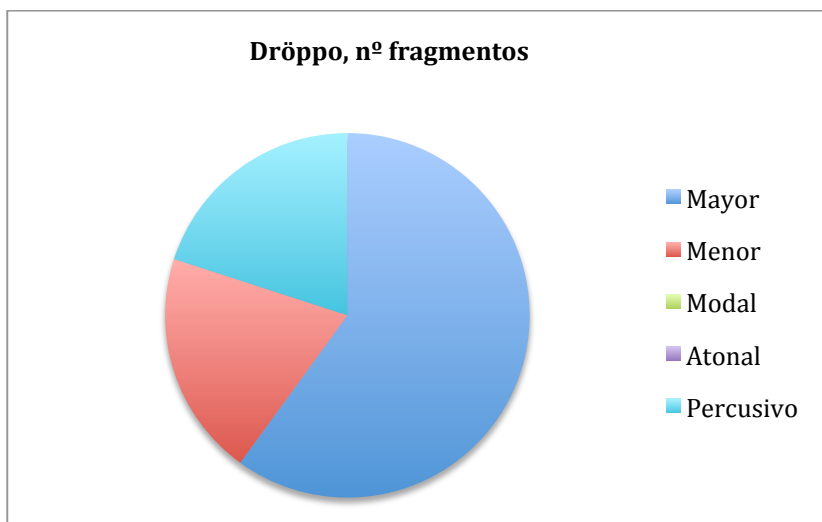
El Deseo atrapado por la cola, % tiempo

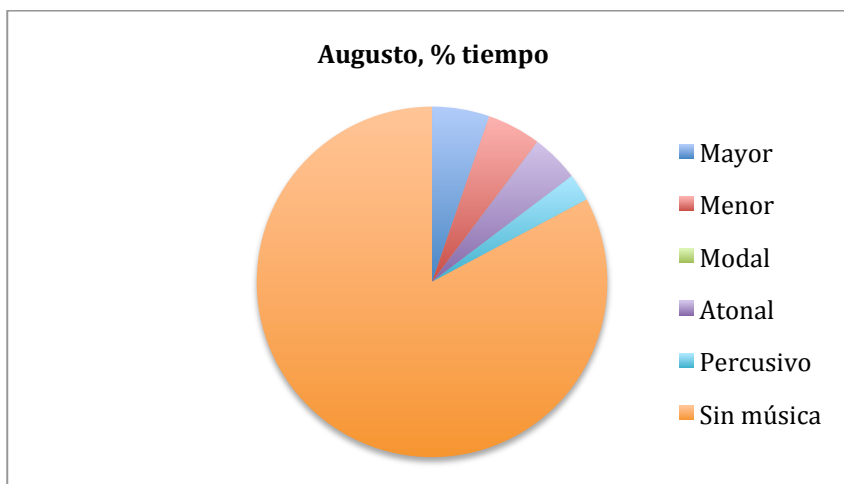


Svo-zos, nº fragmentos









Aunque pueda parecer un poco redundante mostrar dos gráficos por cada obra, una teniendo en cuenta el número de fragmentos seguido de otra que muestre su porcentaje temporal, lo hemos considerado interesante, pues no es tanto la sensación que nos llega por nº de fragmentos sino por la cantidad total de tiempo en proporción al de la representación que estamos escuchando un modo concreto.

Apreciamos cómo tan sólo en *Dröppo* y en *Augusto* el porcentaje de fragmentos que utilizan el modo mayor es superior a aquellos que usan el modo menor. En el resto de las obras hay un porcentaje más elevado del modo menor sobre el mayor, independientemente del argumento de cada fragmento. En 4 de las 6 obras aparecen modos fríos que acercan la entonación a la música folclórica andaluza. En cuanto al uso de música atonal, no es que sea excesivo, tan sólo en dos obras y algunos de los casos catalogados como tal fue simplemente porque no lográbamos ver una tonalidad clara, no porque fuera algo excesivamente contemporáneo o disonante. Los fragmentos considerados percusivos son aquellos que bautizamos como Sello Velador y que, como vemos, están presentes en todas las obras pero en un porcentaje muy discreto (tan sólo en uno o dos fragmentos por obra) a modo de firma o cameo cinematográfico.

La textura es bastante heterogénea dentro de cada obra, usando la textura monódica, la melodía acompañada, la homofonía y, lo que más sorprende, el contrapunto. Cuando esta textura es utilizada en vivo debemos destacar las dotes musicales de los actores, pues no es una textura fácil de interpretar. En las piezas con voz, cuyo texto es parte del argumento y debe ser entendido, procura usar una textura monódica, melodía acompañada u homofonía, puesto que el contrapunto dificulta la comprensión del texto. Lo que hemos llamado *Sello Velador* siempre utiliza la textura contrapuntística pero en ninguno de ellos hay un texto. En *La Cárcel de Sevilla* encontramos varios ejemplos de

textura contrapuntística en los fragmentos 5, 13 y 14 con un texto que además creemos que forma parte del argumento. Como suelen comenzar de forma fugada, el texto se ve claro en su primera exposición, que no tanto en las repeticiones del mismo cuando el contrapunto se densifica.

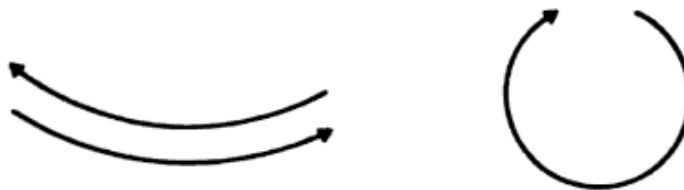
En cuanto a las cuestiones estilísticas, observamos un uso frecuente del ritmo de vals, quizás por el estilo compositivo de la compositora o por, como describiremos más adelante, la capacidad sugerente del ritmo ternario.

Por otro lado, nos sorprende el uso de palos flamencos incluso cuando la obra está inspirada en los países del Este, como es el caso de *Dröppo*. Llegamos a la conclusión de que este uso se debe a una forma de contextualizar a la compañía en su país originario. Ya que el lenguaje hablado es inventado, con clara imitación de las lenguas de los Balcanes, el uso de algún palo flamenco es una forma de contextualizar a la compañía en su tierra originaria, ya que la obra podría ser interpretada en cualquier parte del mundo sin que su comprensión resulte un hándicap.

El uso constante de canciones de cuna o de himnos (creados todos por Almendral) producen un acercamiento a la cultura popular en general, pues ambos géneros son usados con asiduidad en las diferentes sociedades: la canción de cuna, procedente de la música popular, es usada para arrullar a un niño y el himno, normalmente con ritmo binario es un canto alegre, positivo que suele interpretarse con motivo de una celebración o para ensalzar, como ya dijimos, alguna victoria, momento de júbilo, en honor a un país u organización. Capta nuestra atención como en *Augusto* hemos clasificado como estilo que parece una canción de cuna a 5 de los fragmentos analizados, algo que va en consonancia con la ternura e indefensión del protagonista. Uno de los ejemplos de uso de un himno lo tenemos en la celebración de la boda en *Svo-zos* donde escuchamos este género musical entonado por los presentes.

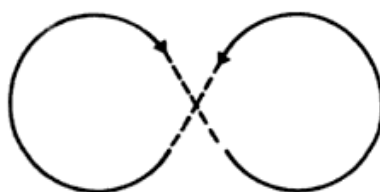
El compás usado incluye tanto subdivisión ternaria como binaria. Es frecuente el uso de palos flamencos con sus ritmos específicos así como el ritmo ternario del vals.

Desde antaño, el ritmo ternario es relacionado con lo divino, con la perfección y alabanza a un Dios. Digamos que nuestra fisiología está adaptada al pulso binario (latido del corazón o simetría corporal). Es por ello que el ritmo ternario va más allá de lo humano, es cercano a lo divino, al movimiento circular que incita a la continuidad del pulso rítmico.



Ritmo binario, movimiento de balancín. Ritmo ternario, movimiento circular²²⁴

El ritmo ternario se identifica con la perfección mientras que el binario lo hace con la imperfección. El ritmo ternario significa más aventura y expectación, luego es más lógico su uso para esos momentos del drama en los que se espera que algo suceda. El ritmo binario provocaría más una reacción tranquilizadora.



Fusión del ritmo binario con subdivisión ternaria: compás de 6/8

Los compases de 6/8 y 12/8 (compases binarios de subdivisión ternaria) aparecen frecuentemente en la música popular para ofrecer al oyente, a su vez, seguridad y ensueño. Un buen fragmento de este uso sería el fragmento con música nº 14 de *Svo-zos* llamado *Duerme niño, duerme*, en el que el ritmo de 12/8 es usado para cantar una nana a los dos personajes que descansan en la cama. Entretanto y con absoluta frialdad, el personaje que canta procede a asesinarlos a sangre fría; claro, que está usado con un fin anempático en relación a la escena.

El ritmo ternario de vals, tan presente en las composiciones de Almendral, es conocido por su movimiento rotativo o circular que, a modo de droga, coloca al oyente en el centro del movimiento, como si del movimiento de la Tierra se tratase.

²²⁴ MANEVEAU, Guy. *Música y Educación*. Madrid. Rialp, 1992. p. 52

Para ejemplificar el uso del ritmo del vals utilizaremos también otro ejemplo de *Svo-zos*, esta vez el fragmento anterior, nº 13, llamado *Vals en la Fuga*. Esta pieza comienza con 6 compases en ritmo binario que provocarían estabilidad (aunque las escalas cromáticas ascendentes y descendentes hacen presagiar algo malo) y nos sorprende con el cambio a ternario y ritmo de vals en el segundo tema. Justamente en la escena sucede que, al comenzar el ritmo binario, todos están bastante tranquilos; al llegar el ritmo ternario, cada personaje realiza un baile de forma tranquila; y es con la vuelta al ritmo binario cuando la escena desemboca en una pelea. El ritmo ternario del vals ha servido para preparar la consecuente acción.

Almendral nos explica su preferencia por los ritmos ternarios porque le evocan un movimiento interno, infinito, como un círculo, que compara con el transcurrir argumental. Ello podría llevarnos a esperar en la estructura del drama la igualdad respecto a los compases empleados, por ejemplo, en puntos como el comienzo y final de las representaciones. Sin embargo, hemos hecho un recuento de los primeros y últimos fragmentos con música de cada obra para intentar buscar alguna coincidencia de compases, pero no la hemos encontrado:

Obra	La cárcel de Sevilla	El Deseo atrapado por la cola	Svo-zos	El Patio	Dröppo	Augusto
Comienzo	Libre-2	3	4-3	4	3	3
Final	2	3-2	4	3	2	3

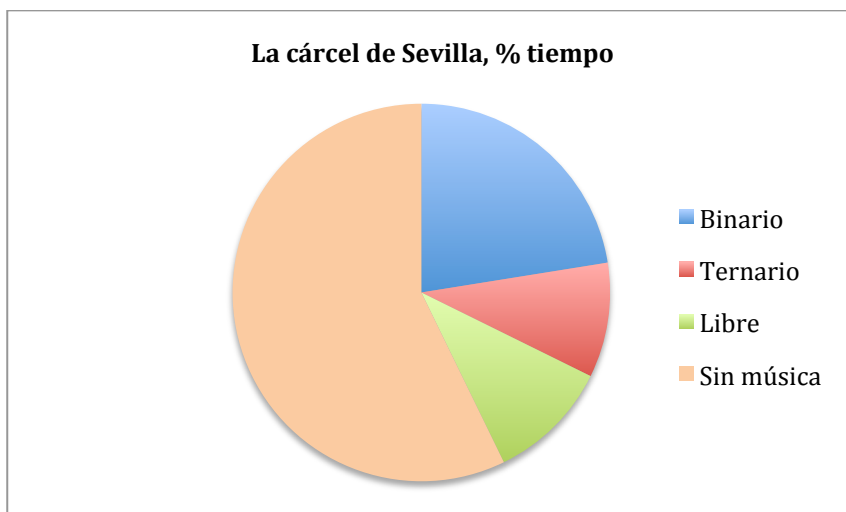
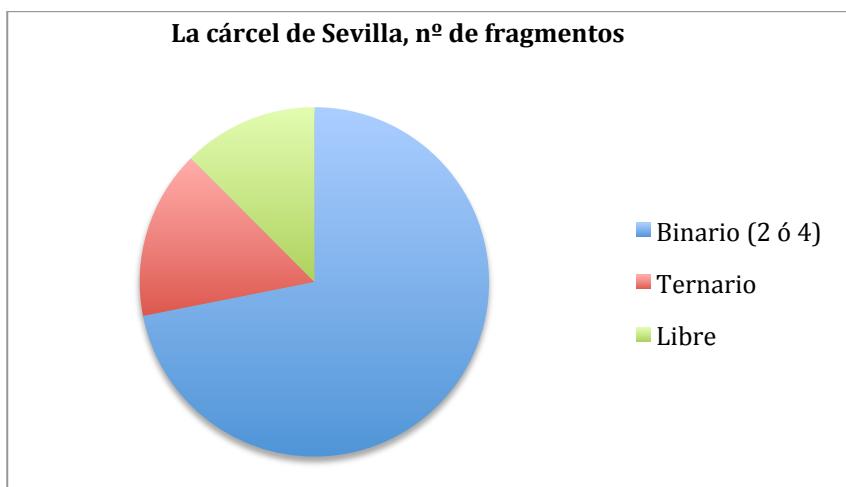
Tabla comparativa compás

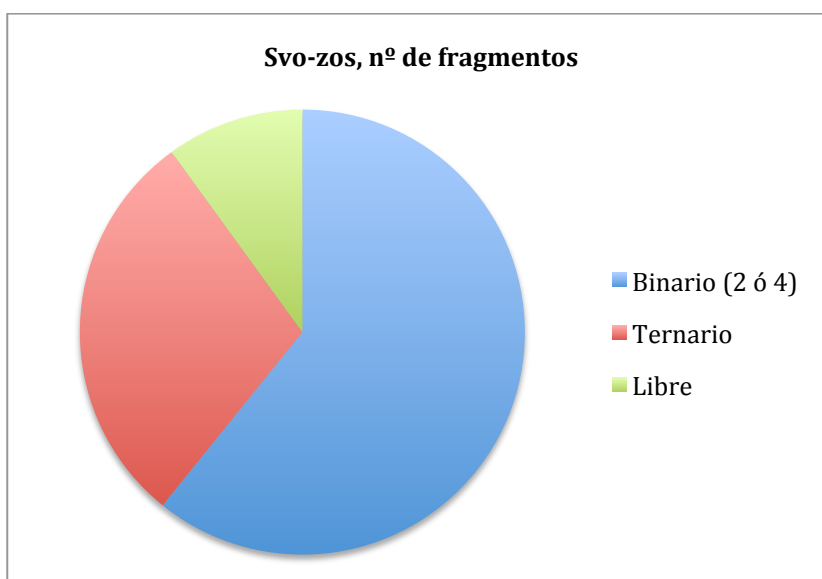
Así pues, no encontramos coincidencia en cuanto al compás. Cuatro de las obras comienzan y acaban con el mismo pulso y *El Patio* y *Dröppo*, sin embargo, comienzan en binario o ternario y acaban justo en lo opuesto. Tres de ellas comienzan en compás binario (o libre) y tres en compás ternario. Cuatro acaban en binario y dos en ternario. Estos datos no nos permiten extraer una conclusión al respecto que nos confirme la predilección de la compositora por comenzar o terminar las representaciones con un compás determinado o con una relación entre comienzo y final en cada una de las obras.

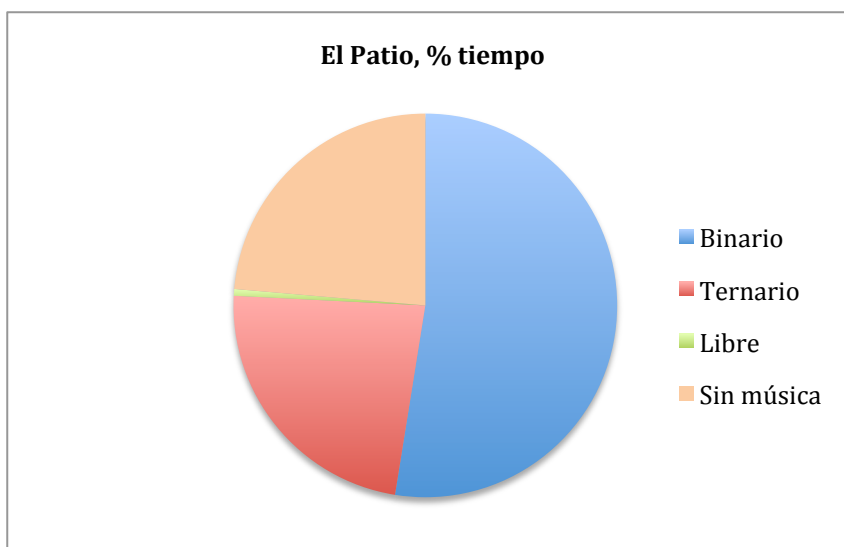
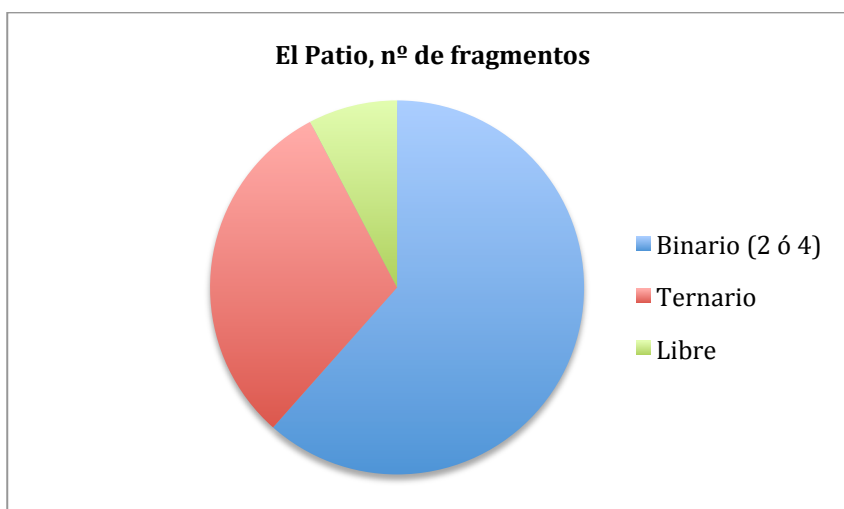
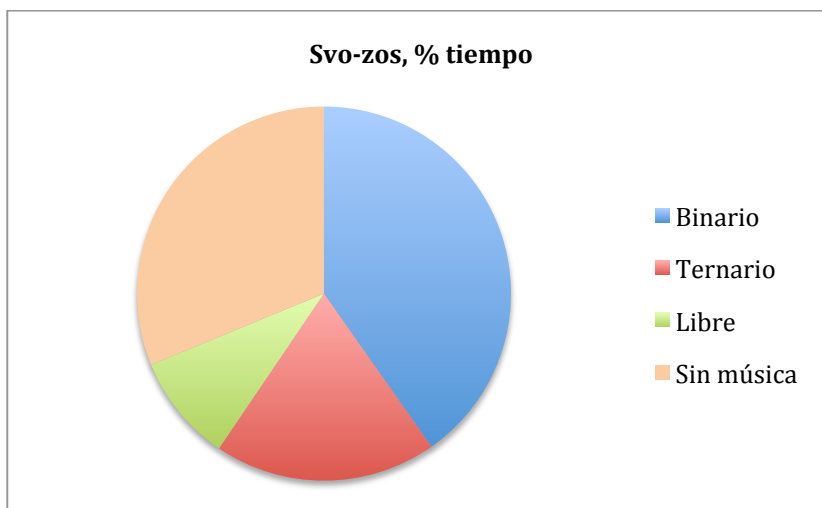
Exponemos en una tabla y unos gráficos el uso de compases binarios (o subdivisión binaria), ternarios (o subdivisión ternaria) y libres teniendo en cuenta el nº de fragmentos o la proporción temporal en relación a la totalidad de la obra:

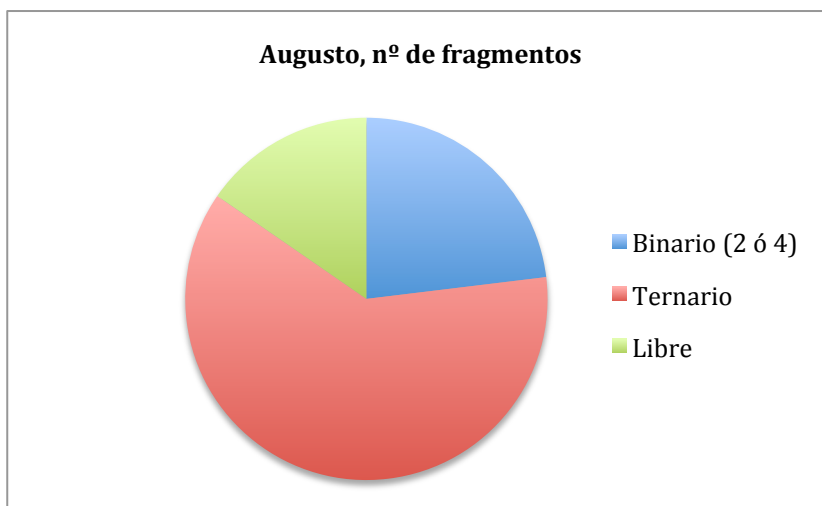
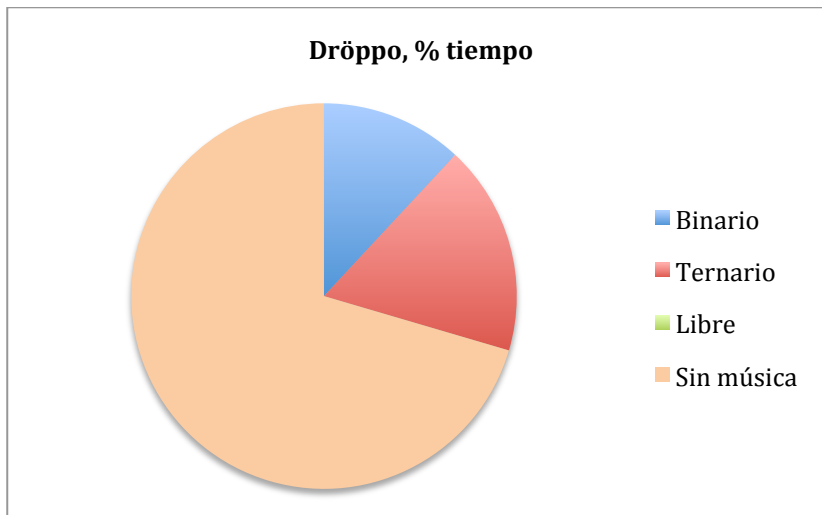
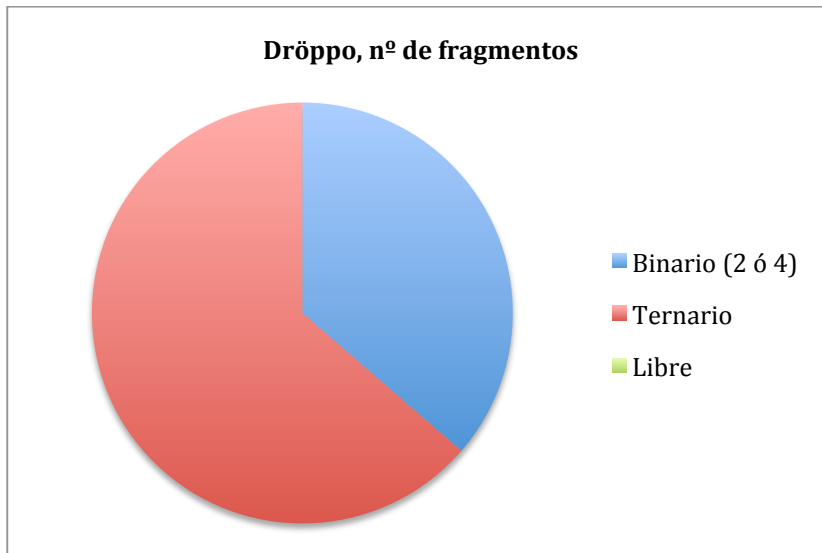
Compás	%	Obras, nº fragmentos					
		La cárcel, 16	El Deseo, 13	Svo-zos, 20	El Patio, 13	Dröppo, 11	Augusto, 13
Binario (2 ó 4)	71,88	30,77	60,80	61,54	36,36	23,08	
Ternario	15,63	69,23	29,20	30,77	63,64	61,54	
Libre	12,50		10,00	7,69		15,38	

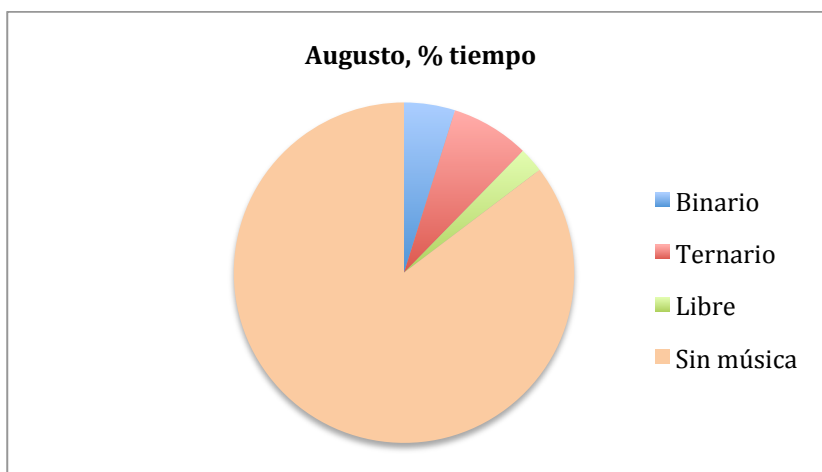
Porcentaje compases según nº de fragmentos











En referencia a la agógica usada, detectamos un uso predominante del pulso tranquilo que hemos denominado *Andante, Moderato, Lento*.

Son pocas las veces que usa algún ritmo *Allegro* y ninguna vez que use un ritmo más vivo tipo *Vivace*. En *El Deseo* observamos una agógica *Allegro* cuando interpretan el Himno en vivo en el fragmento 2. El ambiente de celebración y alegría discurre en paralelo a la agógica musical. Igualmente, el último tema de *Dröppo* también posee un tempo *allegro* que coincide con la reconciliación de los personajes y la celebración con música en vivo.

Xalabarder²²⁵, hace referencia a las formas musicales usadas para acompañar a la imagen afirmando que éstas no deberían coincidir con una forma clásica tipo sonata o sinfonía pues ello necesitaría obras teatrales de duración desorbitada que se adaptase a la duración de la pieza musical. Es por ello que el utilizar un solo tema, una sola frase musical, con alguna variación, incluso con algún estribillo, tipo la forma canción es la más recurrente. Aunque con un discreto fade out se puede siempre finalizar la presencia de la música en proporción a la duración de la escena.

José Nieto aconseja contar con temas musicales de al menos 3 minutos y después utilizar secciones de este tema dependiendo de la duración del fragmento que acompañe.

Almendral, como ya hemos comentado, hace uso de la forma canción, del himno, de palos flamencos o frases formadas por una pregunta-respuesta y quizás alguna variación de la misma. Cuando hablamos del estilo del vals recurrente no es que

²²⁵ XALABARDER, Conrado, (2006), ob.cit., p.70 y ss.

Almendral nos presente un vals vienés con todas sus partes sino que percibimos el pulso ternario con la acentuación propia de este estilo pero con una estructura mucho más corta que se adapte a la duración de la escena.

En referencia a la relación de la música con la imagen podemos obtener una serie de conclusiones que pasamos a exponer:

Siguiendo el Tricírculo de Chion, observamos en los datos obtenidos que Velador mantiene un equilibrio entre la música *In* y la música *Off*, lo que quiere decir que hay mucha música en escena incluso mucha música interpretada por los propios personajes (aunque en algunos casos sabemos que es un playback, igual que ocurre en el cine en repetidas ocasiones).

Son frecuentes las veces en que la música forma parte del argumento y su texto es obtenido al musicalizar el guión. Por ejemplo *la canción de los presos* o *la canción de Polligallo* en *La Cárcel de Sevilla*.

No tenemos ningún ejemplo de música *interna*, pero sí lo hay de música *on the air*, por ejemplo en *Dröppo* y en *Svo-zos*. Pero la mayor parte de la música en escena es música en vivo, aunque algunos de estos casos, sabemos que son playback (sobre todo para los instrumentos musicales, que no para la voz) realizados con una gran precisión como todas aquellas escenas en *Dröppo* o *El Deseo* en que vemos a algún personaje tocar el piano en el escenario. De estos ejemplos, algunos van de forma simultánea acompañados de voz cantada en vivo.

Son pocas las veces que hemos detectado una lógica externa en el flujo musical, es decir, un corte repentino de la música procedente de un aparato reproductor de música o de la edición del sonido. Tenemos un caso en el fragmento nº 4 de *La Cárcel de Sevilla* donde la entrada de la música viene definida por el comienzo de un forcejeo entre los presos y el final súbito de la música coincide con la entrada del Alcaide.

Igualmente en *Svo-zos* hemos encontrado dos fragmentos con un final con lógica externa: el nº 7 donde a toque de campana la música se interrumpe y anuncian que la comida está lista; y el nº 11 en el que el corte de la música coincide con la caída al suelo del bebé con su consecuente muerte. Como vemos, son momentos en los que el corte súbito y la posterior ausencia de la música captan nuestra atención pues provocan un efecto muy intenso en la flujo de la cadena audiovisual.

No sólo los cortes repentinos captan la atención del audio-espectador, también la ausencia de música cuando lo lógico habría sido una escena acompañada de este elemento sonoro. Nos referimos por ejemplo a la escena de la celebración de la boda en *Svo-zos* en el minuto 17. La ausencia de una marcha nupcial o cualquier música festiva nos anticipa que no va a ser una boda convencional con final feliz y es el propio silencio el que provoca una anempatía con la escena.

Si la música estuviera presente en toda la representación, este lenguaje pasaría desapercibido y sería incluso inaudible, como dice Max Steiner²²⁶. Es justamente la ausencia de ésta en determinadas escenas la que provoca que su presencia sea más notoria y efectiva. Cuando la música aparece en tan solo ciertos momentos, produce un efecto en el audio-espectador como si le inyectasen un suero fisiológico cuyos efectos se escapan de su control. Algunas veces la música se sitúa en un primer plano con respecto a la imagen, siendo el lenguaje que capta la atención del audio-espectador, manipulando la recepción de los acontecimientos escénicos.

Se producen algunos casos de *falsa diégesis*, donde debemos aportar nuestra credibilidad al hecho de que los actores escuchan una música cuya fuente ni se ve ni está físicamente presente en modo alguno. Parece una música externa a la escena, grabada y exclusiva para el audio-espectador. Pero al ver un baile totalmente unificado con esta música, comprobamos que los personajes también son conscientes de este elemento sonoro. Tenemos algún ejemplo en el final de *La Cárcel*, fragmento nº 16, o algunos ejemplos en *El Patio*, donde la perfecta unificación de las bailarinas con la música nos demuestra que éstas son conscientes de su presencia. Este recurso aparece con frecuencia en los filmes musicales donde incluso algún personaje canta sobre una instrumentación pregrabada cuya fuente no es visible ni se encuentra presente.

En cuanto a la emoción producida por la inclusión de la música en una escena, encontramos algunas obras con una clara inclinación hacia la música anempática como son *El Patio* o *Augusto*, donde 5 fragmentos tienen música anempática. En *La Cárcel*, *El Deseo* o *Svo-zos* son sólo 3 fragmentos los que hemos clasificado como música anempática. En *Dröppo*, sin embargo, hemos considerado empática toda la música, algo que capta nuestra atención.

²²⁶ NIETO, José, *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003, p.117

La música empática es aquella que redundante en la idea que la imagen o el texto ya nos ceden consiguiendo acrecentar esa emoción buscada en la escena. Por el contrario, la música anempática es aquella que permanece impasible ante la acción o emoción de la escena. Esto lo consigue permaneciendo invariable en sus parámetros a pesar de la variabilidad emotiva de la escena. Este contraste entre el sentimiento de la música y el de la escena derrocha aun más fuerza y provoca un mayor impacto ante el audio-espectador. *El Patio* nos deja ver cómo las internas están sometidas a las normas de una institución, son tratadas como muñecas, no tienen libertad, incluso se ridiculizan las unas a las otras, y la música permanece estable como un flujo sanguíneo. Con esta indiferencia consigue multiplicar la emoción de las diferentes escenas.

En cuanto a la medición tomada de la función estructuradora de la música, hemos tenido ciertas discrepancias con respecto a su uso en la música en el cine con la posibilidad del montaje de escenas.

Imaginemos la escena final de *El Padrino* en la que una música de un bautizo continua mientras la cámara nos traslada a una habitación donde se comente un asesinato sin que dejemos de oír esta música y, como si nada hubiera pasado, la cámara nos trae de vuelta al bautizo. Es un claro ejemplo de la música usada para Reunir. Pero, ¿y en el teatro?

Conforme íbamos realizando el análisis decidimos optar por el parámetro *reunir* si la música conseguía que nuestra atención estuviese abierta a todo el campo de visión, a todos aquellos personajes presentes en la escena sobre los que la música afectaba, y *separar* cuando, gracias a la música, nuestra atención adelantaba a un primer plano esa sección del escenario donde debíamos prestar mayor atención. Como vemos, esta medición sería referida a la sensación espacial. Pero, ¿y la temporal?. También hemos encontrado casos en los que, en el transcurso de una pieza musical, un personaje sale de la escena incorporándose otro u otros con una misma música de fondo. En este caso la música se encarga de reunir ambas escenas. Pero, desde luego, nunca puede haber algo tan marcado o diferenciado como el ejemplo de *El Padrino* que hemos descrito, puesto que no se producen cambios de escenarios o bajada del telón que delimiten escenas o actos.

En varios casos la música ha sido la responsable de contextualizar la obra teatral en una cultura concreta, una época, una clase social, como cuando en *El Deseo* interpretan un pasodoble y nos hace pensar en esa cultura que Picasso dejó en su Málaga natal antes de su traslado a Francia, o en *Dröppo*, cuando escuchamos en la radio

Katyusha, una canción soviética. En esta misma obra nos sorprende cuando los personajes, supuestamente de los Países del Este, comienzan a interpretar una partitura a ritmo de bulería. Esto nos parece una contextualización engañosa, pero no hay que darle mayor importancia salvo que al tener la compañía teatral sus orígenes en Sevilla, han querido plasmar su firma en esa escena.

José Nieto comenta que cuando se compone para una película no se debe componer para sí mismo, sino para el film, adaptando estilo y timbre a cada película (u obra teatral). Pero quizás Almendral pretende traer al público de nuevo a la cultura propia de nuestro país, como si mirásemos por una mirilla y viésemos a la compañía Velador en su ciudad de origen. Lo que está claro es que el uso de esta bulería en *Dröppo* es algo premeditado y consensuado con J. Dolores Caballero.

Imaginemos alguna de las escenas en las que los personajes cantan un himno, como el momento previo al almuerzo nupcial en *Svo-zos*, imaginemos esta escena sin música o con una música rock, o con una marcha fúnebre. ¿Percibimos la importancia de la elección de una música específica para cada escena según el significado que se quiera aportar? Este lenguaje es capaz de cambiar plenamente el significado de una escena.

Almendral realiza un trabajo exquisito en la composición de los temas usados además de en los momentos en los que decide utilizarlos, en su justa medida, sin saturar, sin hacer incompresibles los diálogos, sin entorpecer el desarrollo argumental (todo lo contrario, más bien). Su música da fluidez y unidad a cada una de las obras de Velador, además de aportar una gran dosis argumental que, sin su ayuda, sería difícil descifrar.

De las seis obras analizadas, solo dos tienen un texto, y de estas dos, la obra picassiana precisa de mucha imaginación para su comprensión. Pero gracias a la música, todo ello es inteligible y no escucharemos a nadie salir de un espectáculo de Velador criticando la falta de comprensión (por un idioma inventado o ausencia de texto), pero sí escucharemos repetidas veces comentarios positivos respecto a la música, que aun queriendo ser “inaudible” en ciertos momentos, consigue estar ahí, presente, e inyectarnos esa dosis armónica que da unidad a cada una de las obras de Velador convirtiéndolas en un todo, en una obra de arte total. Sería inimaginable una representación de Velador sin esa música, sin sus nanas, himnos, valeses o compás de bulerías.

V. CONCLUSIONES GENERALES

V. CONCLUSIONES GENERALES

Cuando nos adentramos en el tema que concierne a la presente tesis doctoral, podíamos tan sólo intuir cuales serían las conclusiones logradas tras la misma. Fue la trayectoria seguida durante la misma la que nos permitió extraer las conclusiones pertinentes.

Partiendo de la premisa que afirma Quintín Calle Carabias (2008) sobre la cercanía entre la palabra y la música como lenguajes comunicativos por tener ambas en común su transcurrir en el tiempo, el sonido y la entonación, extraemos que la palabra puede contener mayor significación semántica que la música, pero ésta, sin embargo, posee una carga emotiva y expresiva que puede superar a la de su gemela.

El equilibrio entre ambos lenguajes que acontece en Velador se debe a la importancia que Caballero y Almendral dan a la música como medio de comunicación y a la calidad de la labor compositiva de Almendral quien trabaja de forma paralela al director de la compañía en la producción de cada puesta en escena.

La contextualización diacrónica de la compañía nos permitió descubrir cómo la música estuvo siempre presente en la representación teatral con diferentes finalidades. En los inicios del género teatral ya estaba presente la palabra, la música, el gesto y la danza como artes inseparables e imprescindibles para la significación total de la obra.

En el capítulo dedicado a la historia del teatro, mostramos algunas ilustraciones en las que observábamos cómo ya en la tragedia griega los músicos estaban presentes en escena, bien con los coros que nos relataban el argumento a modo de resumen, bien con instrumentistas que acompañaban a la propia escena. También nos encontramos con un Juan de la Enzina, quien usaba sus propias composiciones musicales para acompañar sus églogas, mojigangas o bailes (que se intercalaban entre actos en los que la presencia musical era imprescindible). A ello siguió en España la creación de las primeras óperas escritas por Calderón de la Barca con música de Juan Hidalgo en el siglo XVII, años en los que en Italia surgen las primeras óperas que irán evolucionando desde el melodrama hasta las Gesamtkunstwerk *de un Richard Wagner*. Fue en el Romanticismo cuando la música se encontraba en un momento entre la música pura (sin relación a un texto) o la impura (con un texto como origen), donde surge el concierto como tal en el que la única acción del espectador consiste en escuchar música, una etapa coincidente con la composición de una serie de piezas para piano tituladas *Romanzas sin palabras* por F.

Mendelssohn para corroborar la idea de que la música, a modo de poema, podía expresar más allá de su gemela la palabra.

No es nuestra intención concluir la presente investigación otorgando un papel comunicativo superior a la música que a la palabra pero sí razonar sobre la incuestionable significación unificada que obtiene la música en la puesta en escena junto a la imagen y/o al texto dramático.

A lo largo de la historia, las artes escénicas han evolucionado buscando la ruptura o fusión con otras artes en las que la presencia de la música o la palabra han estado presentes en diferentes grados. ¿Dónde situaríamos pues a Teatro del Velador, cuyos espectáculos, en muchas ocasiones, no hacen un uso semántico de la palabra (pues ésta es sustituida por la música, la expresión corporal y la gestualidad) o con esas adaptaciones de textos clásicos llevadas al terreno del esperpento colmados de música y emotividad? La música, de una u otra forma, está presente en sus representaciones: a modo de transición, como parte integrante del argumento, como lenguaje paralelo a la palabra o, incluso, como sustitutiva de ésta. Velador descubre ante nosotros un estilo vanguardista de la puesta en escena por el uso tan exclusivo y original que realiza con la música entre otras características. Conviviendo contemporáneamente con compañías como Atalaya Teatro, La Fura del Baus, con performers como Marina Abramovic o Fátima Miranda y, a su vez, con compañías teatrales más convencionales, Velador nos muestra un drama transformado en comedia donde la discapacidad física no es un motivo de exclusión o discriminación, donde la música es capaz de llenar de emotividad a cualquiera de sus personajes y colmar la escena de los sentimientos más profundos, a un nivel comunicativo similar al de la palabra.

Por todo ello, podemos confirmar con total validez tras el análisis realizado nuestra hipótesis que afirmaba que:

La música es un elemento comunicador que, en su relación con la puesta en escena, interfiere en la significación total de la obra teatral.

Procedemos a hacer un repaso de aquellas preguntas que nos planteamos al comienzo de la tesis para dar respuesta a todas ellas, a modo de conclusiones secundarias de nuestro trabajo.

1. Algo que llamó nuestra atención fue el mercado que existe alrededor de una banda sonora en el cine. Este lenguaje que nace de forma paralela al filme y sin vida propia,

llega a adquirir una total autonomía y a ser demandado por sí mismo, llegando a alcanzar incluso más fama que la propia película para la que fue creada como la compuesta para *Lawrence de Arabia*, 1962, con música de Maurice Jarre quien también compuso la inolvidable banda sonora para *Doctor Zhivago*, 1965. En nuestro camino investigador, echamos de menos este mercado en relación a aquellas músicas que, en muchos casos, (como en la compañía que nos compete) fueron creadas específicamente para una obra teatral. No sólo fue con relación a Velador que no encontramos ni el registro de la música por sí misma, ni las partituras musicales, ni tan siquiera con una grabación en DVD destinada a la venta de cada una de las representaciones. En nuestro camino investigador tuvimos la oportunidad de contactar con compañías como Els Joglars, con una trayectoria de décadas a nivel mundial quienes, para nuestra sorpresa, tampoco contaban con este material al que nos referimos. ¿Es esto debido a que el teatro y su música sólo son creados como productos perecederos cuya única esencia corresponde a la representación en vivo? En el caso de la música, ¿es debido a que no se le da la importancia que correspondería o la independencia de aquella imagen para la que fue creada, como bien ocurre en el sétimo arte? Aunque cada representación teatral sea única e irrepitable, si una música ha sido creada para uso exclusivo de tal obra teatral, siendo ésta de calidad y con significación por sí misma, debería cobrar vida propia e igual importancia que las bandas sonoras cinematográficas. Quizás la cuestión de por qué no existe una discografía específica sea la menor proporción de público a la que la obra teatral llega en relación a la gran repercusión de algunas obras del mundo del cine. La finalidad de esa discografía específica o conciertos que interpreten bandas sonoras no deja de ser comercial, y su objetivo es trasladarnos nuevamente a aquella película (en el caso del cine) para la que fueron creadas. Pero es nuestra opinión que la música teatral (y la cinematográfica) es indisoluble e inseparable de la imagen y ambos elementos adquieren su significación como obra única gracias a la presencia de todos los lenguajes presentes. El significado de la música viene dado por aquella imagen para la que fue creada y por esa sensación que nos causó la relación músico-visual. Corroboramos la afirmación de Jesús Alcalde respecto a que “la escena significa lo que significa gracias a la complementariedad con la música”²²⁷.

²²⁷ Alcalde, Jesús, *La interacción música-imagen en la cultura de la escucha*. Málaga: UOC Press, 2008.

2. Nuestra mayor aportación en la presente investigación ha consistido en realizar de forma paralela a los parámetros que relacionan la música con la imagen, un análisis de los elementos propiamente musicales, — tal y como lo haría C. Vernallis (2004), en su caso en referencia al videoclip —.

Obtuvimos la conclusión de que cada parámetro medido, ya sea de la propia música o de la imagen interacciona con el resto de los lenguajes y toma su total y único significado gracias a esa convivencia temporal. Como bien nos dice Ana Sedeño²²⁸ en relación a la teoría de Nicholas Cook, no se pueden ver por separado las palabras, la imagen y la música, sino que deben verse como un todo único que interacciona entre sí, donde ninguno de los elementos citados es subordinado o dominante, sino que todos son responsables del mensaje comunicativo resultante. Todos los elementos comunicativos coincidentes en el tiempo se complementan para dar un único significado.

El análisis propiamente musical nos condujo a una serie de conclusiones:

- La repetición de algunos motivos musicales a lo largo de la obra, a modo de hilo conductor, provoca cierta unidad y recreación mental del personaje, sensación o acción con el cual relacionamos dicho motivo. Incluso hemos sumado e interrelacionado información en referencia a los fragmentos que ya habían sido analizados y a la multiplicidad de lenguajes comunicativos presentes en cada fragmento. La homogeneidad tímbrica de cada una de las obras provoca aún más hermetismo en cada puesta en escena. Algunos temas secundarios muestran una relación interválica y rítmica similar al tema principal, lo que también da unidad a la globalidad de la obra.
- La voz, ya sea entonada, hablada o balbuceada está presente en las seis obras analizadas dejando constancia de la importancia que Almendral da a su uso y a esta forma de expresión que, no olvidemos, fue la primera forma de expresión de la raza humana, antes incluso que la palabra. La información que transmite la entonación y la agógica empleada es casi mayor a la transmitida por la palabra en sí misma.
- La diferente articulación en el fraseo musical interfiere en el carácter total de la escena, ya sea provocando empatía o anempatía con la imagen. Al igual, la tesitura

²²⁸ SEDEÑO, Ana, *La relación músico-visual en el videoclip. Propuestas metodológicas y tipología en Comunicación y música I*. Málaga: UOC Press, 2008.

empleada, o la interválica o giros de la melodía interfiere en el significado producido por su escucha.

- La modalidad de la música transmite unos sentimientos determinados que, acompañando a la imagen, afectan en la emoción producida por ésta. Almendral tiene una clara preferencia por el tono menor o la música modal, modo que utiliza tanto para escenas con carácter alegre como dramático.
- En algunas de las obras cantadas en vivo nos llama la atención la tonalidad que percibimos, por ser ésta poco usual, pero hemos de suponer que, sin una referencia sonora (aunque fuera un diapasón) es muy difícil entonar una melodía en el tono propuesto por la compositora. La unidad o cercanía tonal de todos los temas usados en la puesta en escena ayudan a la coherencia y unidad de la obra dramática.
- La ausencia de cadencias o de un centro tonal determinado da pie al avance cíclico del argumento teatral.
- Las diferentes texturas musicales afectan en la rítmica de la imagen además de en la comprensión de la misma. El uso de la textura contrapuntística supone un riesgo de dificultar la comprensión lingüística. Pero, la mayoría de las veces, el contrapunto se produjo con un juego puramente rítmico-percusivo, en los que el uso de la voz no iba emparejado a un texto dramático.
- Comprobamos como el uso del compás ternario o de subdivisión ternaria provoca en la escena una mayor sensación de animación o avance de la acción que el ritmo binario, mucho más estable. El uso del compás ternario estuvo relacionado con los momentos álgidos de la obra. El compás ternario nos hizo caminar, inquietarnos sobre el desenlace argumental de cada fragmento, sentir la animación rítmica del mismo. Fue como el movimiento cíclico de una noria de la que siempre esperas que continúe dando vueltas.
- Tras realizar el análisis y conocer a fondo la obra de Almendral, nos atrevemos a afirmar que su estilo no es único ni exclusivo sino que vendrá marcado por el

argumento dramático de cada una de las obras y, sobre todo, por el enfoque que Caballero quiera darle a la puesta en escena. Buscando siempre armonías contemporáneas, tonalidades modales, melodías sencillas y pegadizas y frases no conclusivas, Almendral se traslada entre la música folcórica (andaluza o de otros contextos), la música minimalista y las armonías contemporáneas. No nos situamos en aquella época de los «cue sheets» que, a modo de especias alimenticias, sazonzaban una escena siempre recurriendo a los mismos estilos musicales. Almendral nos ha mostrado los estilos más diversos en sus composiciones, siempre buscando la sorpresa y la emotividad. Almendral no trata a la música como un mero adorno sino que la considera parte del teatro: la música es un texto, una emoción, un ritmo, en definitiva, un elemento comunicativo *sine qua non* la obra teatral llegaría a cobrar vida. Es cierto que, en algunos casos puntuales, hemos percibido algún estereotipo musical a modo de cliché o leitmotiv, como aquellos himnos, marchas procesionales o pasodoble, pero formaban parte del hilo argumental y no pretendían más que, con toda la naturalidad, otorgar cierta animación a la escena y contextualizar a los personajes en un lugar y una cultura determinados.

En cuanto a las conclusiones extraídas respecto a la relación entre la música y la imagen comenzaremos afirmando que, al no encontrar un método de análisis específico que relacionase los parámetros propiamente musicales con la puesta en escena en el género teatral, no pudimos evitar hacer comparaciones con el séptimo arte por su cercanía y, más aún, porque ha sido el cine nuestro punto de referencia por esa similitud que apreciamos en cuanto al tratamiento de la música como una banda sonora, nacida de forma paralela al film o a la obra teatral; una banda sonora que será, sin lugar a duda, parte del lenguaje comunicativo, de la globalidad de signos que lograrán el significado y la emotividad total de la obra audiovisual.

No obstante, las múltiples diferencias existentes entre ambos géneros nos han obligado a realizar ciertas adaptaciones en el análisis realizado que iremos exponiendo.

Las diferencias más relevantes son las referidas a los puntos de sincronía y a la función estructuradora. Para el resto de las mediciones tomadas nos fue de gran utilidad los análisis existentes que relacionan la imagen con el sonido (música) en el cine —como fue la medición de la escena audiovisual, la diégesis, la lógica del flujo musical, la relación emotiva música-imagen, o el filtro interpretacional producido—.

3. Al ser el teatro un arte perecedero que transcurre en el tiempo, no pudimos fundamentar nuestro análisis en una sola visualización, ya fuera en vivo o ante material registrado (la mayoría de las obras no estaban representándose durante nuestro período de investigación), puesto que era tarea imposible captar todas las mediciones durante el transcurso de la representación.

Esto supuso varios condicionantes:

- a) Trabajar sobre una grabación supeditó el análisis al encuadre concedido por la cámara que, a veces, no se correspondía con la totalidad del escenario, lo que supuso direccionar nuestra atención hacia aquellos personajes sobre los que, normalmente, la música interactuaba.
- b) Para que las sensaciones generadas al audio-espectador por este cúmulo y simultaneidad de signos no sufrieran ninguna transformación a posteriori, la captación de datos debería haber sido tomada *in situ*, en cada preciso instante sin que interfiera en las sensaciones recibidas la asimilación a posteriori. Esto habría sido mucho más natural en resultados pero menos meticuloso, como cuando alguien sale de visitar una exposición pictórica y en ese momento, con las ideas y sentimientos producidos aún en la mente, se le facilita un cuestionario sobre la misma: más fresco pero menos riguroso. Al menos, dentro de nuestras posibilidades, era imposible aquel día en el Teatro Cánovas de Málaga²²⁹, haber transcrito la música, tomado todos los valores que hemos expuesto en el bloque anterior, incluir un eje temporal e interrelacionar los parámetros de la música con la imagen que acompañaba. Verdaderamente imposible. Es por ello que tuvimos que trabajar sobre las grabaciones cedidas por la compañía, visualizándola un centenar de veces, si no más, aunque ello supusiera la pérdida de la naturalidad dada por la visión de la obra de forma continuada, sin fragmentaciones. Quizás este hecho da algo de artificialidad a los valores resultantes, sobre todo relacionados con la emoción, los que relacionan la música con la imagen, pero pensamos que era la única y más óptima opción para lograr un análisis exhaustivo. Tengamos en cuenta que, como decíamos, el teatro es un arte vivo y perecedero, con un principio y un final. Fue gracias al uso de una grabación, que pudimos proceder a la visualización

²²⁹ *Dröppo* fue representada en el Teatro Cánovas el 18 y 19 de Marzo de 2011. *Augusto* se representó el 5 y 6 de Mayo de 2012.

repetida de cada fragmento. En la primera visualización sólo nos percatamos de algunos parámetros como la tímbrica, el estilo musical, la presencia de la música *in*, la empatía – anempatía o la función estructuradora. Pero fue, digamos de una forma artificial, re-visualizando una y otra vez la cinta, como pudimos transcribir las partituras y tomar toda la serie de datos que plasmamos en las tablas del capítulo previo. Una obra de arte como una pintura o escultura nos permitiría permanecer ante ella todo el tiempo necesario para obtener todos los datos que precisase nuestro análisis sin que la obra variase lo más mínimo, pero en artes que transcurren en el tiempo, es necesario romper la continuidad natural de la representación para realizar un análisis con validez y exactitud.

- c) No pudimos obviar tener en cuenta la inexistencia en el género teatral de un montaje post-grabación que pudiera, de forma artificial y, a posteriori, ensamblar o sincronizar el sonido y la música con la imagen, tanto en volumen como en línea de tiempo. La posible grabación de la representación teatral procede de un montaje en vivo, sin ningún tipo de retoque posterior, lo que supone que alguna toma de datos, como puntos de sincronía, volumen sonoro, tonalidad de la música en vivo, podría no corresponder con lo previamente decidido por el director y la compositora. Pero esto es un hándicap con el que cuenta la puesta en escena: nunca habrá dos versiones iguales.

4. Probando a visualizar una escena sin música o con una diferente a la aportada por Almendral, haciendo referencia a la propuesta de Chion²³⁰ llamada «método de los ocultadores», pudimos comprobar cómo el efecto producido en nosotros era muy diferente en cada ocasión, lo que nos demuestra el poder de la música como lenguaje comunicativo que interfiere en el resultado final de la obra dramática.

5. La casi total ausencia de música preexistente viene corroborada por la compositora siguiendo la misma teoría de Xalabarder²³¹, quien afirma que el uso excesivo de una música preexistente sin alguna lógica, podría distraer al audio-espectador y extraerlo del hilo argumental de la obra y provocar un efecto no deseado. Los momentos en que

²³⁰ CHION, Michel, (1993), ob. cit., p.174

²³¹ XALABARDER, Conrado, *Música de cine, una ilusión óptica: Método de análisis y creación de Bandas sonoras*. Barcelona: LibrosEnRed, 2006, p. 41

apareció algún tema preexistente, están justificados como el tema *Katyusha*, retransmitido en la radio en algún País del Este.

6. La música nos adentra en un mundo mágico cuando entra en relación con la imagen siendo capaz de hacernos viajar en el tiempo y en el espacio, algo que José Nieto llama «influencia secreta de la música». Un ritmo o un modo característicos de una cultura nos transportará hacia la misma (siempre que el audio-espectador conozca la procedencia del mismo). La aparición del ritmo de bulerías interpretado en vivo en una obra contextualizada en los Países del Este nos hace viajar en el espacio hacia la cultura andaluza, al menos a aquellos audio-espectadores que conozcan la procedencia cultural de ese palo flamenco. Consideramos que su uso es algo arriesgado que puede evadir al público del hilo argumental visualizando actores andaluces y no personajes. Pero director y compositora justifican su uso como una firma de la compañía sin darle mayor importancia. La música nos ha hecho sentir el transcurso de un almuerzo o de una noche de descanso en tan sólo un minuto de escena siendo la causante de la sensación del avance temporal.

7. Todas las obras analizadas tienen una estructura en un solo acto, comienzan con el telón abierto y normalmente a oscuras. La música acompañó estos momentos introductorios y de presentación de personajes a modo de obertura operística. Consideramos la función estructuradora de «reunir» a aquella música que sirvió para comenzar la representación, iluminar la sala y comenzar la acción. Es un método muy usado en el cine pero, en ese caso, casi siempre incluye la encadenación de diferentes planos, algo que no ocurre en el teatro.

El cine cuenta con recursos como el cambio de plano, el travelling, el plano-contraplano, etc. y, sin percibir ese hecho como algo artificial, somos trasladados en el espacio, en el tiempo o dentro del plano. Estos recursos quedan mucho más limitados en el teatro donde, como hemos podido observar, para dirigir nuestra atención hacia un sector del escenario o hacia un personaje concreto, sólo contamos con la iluminación, el movimiento y el sonido.

8. En comparación nuevamente con el cine, también nos encontramos con una disparidad con respecto a la medición de los puntos de sincronía. Si en el cine se quiere realizar algún tipo de sincronía en relación de la música con la imagen, ya sea unificación,

estética o casual, ésta será tratada en el montaje posterior de la cinta para conseguir el efecto deseado con total exactitud. Todo lo que nos llega en el cine ha sido tratado en estudios de montaje para que sonido e imagen den el resultado premeditado. En las obras analizadas (sin tener en cuenta que hemos utilizado una grabación de video para su análisis), nos encontramos con música pregrabada que convive con el resto de los elementos que se producen en vivo lo que podría producir cierta imprecisión temporal debido a fallos humanos, tanto de los actores como del técnico de sonido.

9. La calidad interpretativa de la música en vivo nos transmite información sobre la capacidad psíquica de los personajes, así por ejemplo, la canción mal entonada de Angustia la Flaca es signo de su deficiencia. Igualmente, una interpretación musical nos transmite información sobre el nivel cultural del personaje que la interpreta, si tiene la capacidad de tocar un instrumento o cantar.

10. Observamos en las obras analizadas, cómo la música interactúa con uno o varios personajes en escena, sin tener por qué afectar a todos los presentes, no sólo en los casos en que ellos mismos la interpreten, sino también cuando son conscientes de la misma o los sentimientos provocados por la acción están relacionados con los de la música. La música, a modo de hipnosis, sin ninguna premeditación, fue capaz de dirigir nuestra vista y atención hacia aquellos personajes sobre los que ésta interactuaba, afectando en la emoción recibida, la rítmica y la puntuación de la escena. Tal y como refiere Antonio Meliveo en relación a la teoría de la «inaudibility» de Max Steiner²³² el uso excesivo de la música la volvería inefectiva, pero el uso tan comedido que Velador realiza de la música en sus puestas en escena permite que este lenguaje siempre capte nuestra atención sin llegar a saturar o a pasar desapercibido. Incluso, como ya comentamos, a veces fue la inesperada ausencia de la música, el silencio musical, el que captó nuestra atención. La música nos hizo sentir, pero sin ser obvia, sin extraernos del hilo argumental del drama. Sin percatarnos de su presencia, la música afectó a la totalidad de sensaciones recibidas. No nos cabe duda de que la música cobra en las obras analizadas un protagonismo comunicativo.

Para nosotros fue una gran sorpresa encontrar un trabajo tan meticuloso y exquisito en las creaciones de Almendral en equilibrio con Caballero y Velador: la cantidad precisa

²³² <http://www.tertuliaandaluza.com/sociedad/gente/antonio-meliveo/> Consulta realizada el 25-11-2014

de música, la preparación musical de los actores, la tímbrica o armonización tan selecta, la reaparición de motivos musicales y los estilos musicales que nos hicieron viajar y visualizar imágenes más allá de las que sucedían en la escena.

De igual forma, el estilo tan atrevido y vanguardista, y el empleo de la palabra tan escaso o sin significación semántica, hace que la música pase a ser un lenguaje comunicativo al nivel de la palabra. La palabra, reducida a sonoridad y entonación, junto a la música son capaces de llegar a públicos de diferentes procedencias sin importar el conocimiento de la lengua.

Todos los valores obtenidos nos permiten extraer como conclusión final que la obra teatral nace en la representación, con todos y cada uno de los signos comunicativos empleados para su producción. El significado que llegará al audio-espectador será el producido por la suma y totalidad de todos los signos que percibe, significado que será único y global, independiente de aquel que producirían cada uno de los elementos presentes de forma individualizada, significado que será el resultante de la cultura y sapiencia de cada audio-espectador, ya que éste es el último eslabón de la puesta en escena.

VI. FUENTES

VI. FUENTES

VI.1. Bibliográficas

ADORNO, Theodor y EISLER, Hans, *El cine y la música*. 3ra Ed. Madrid: Fundamentos, 1981.

AGUILERA GAMONEDA, Joaquín de, AGUILERA MOYANO, Miguel de, *Nueva dimensión de los medios audiovisuales*. Barcelona: Ed. Mitre, 1989.

AGUILERA MOYANO, Miguel de, *Tomar la cultura popular en serio*. Universidad de Sevilla, 2004.

AGUILERA MOYANO, Miguel de, *El encuentro entre la comunicación y la música: razones, criterios, enfoques* [en Comunicación y Música I]. Barcelona: Editorial UOC, 2008.

AGUILERA MOYANO, Miguel de, BORGES REY, Eddy y SEDEÑO, Ana (coordinadores). *Hibridando el Saber. Investigar sobre Comunicación y Música*. SPICUM: UMA, 2010.

ALBRIGHT, Daniel. *Stances towards music as a language in Phrase and Subject: Studies in Literature and Music*. Londres: Sousa Correa, D. 2006.

ALCALÁ FLECHA, Roberto *Literatura e ideología en el arte de Goya*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1988.

ALONSO, Silvia, *Música, Literatura y Semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

ALONSO, Silvia, *Música y Literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Editorial Arco, 2002.

AMADEI-PULICE, María Alicia, *Calderón y el barroco: exaltación y engaño de los sentidos*. Ámsterdam: Editorial Benjamins, B.V., 2000.

ANAYA SANTOS, Gonzalo, *La esencia del cine. Teoría de las estructuras*. Galicia: Ed. In Memoriam. Universidad de Santiago de Compostela, 2008.

AÑAÑOS, Elena, *Psicología y Comunicación Publicitaria*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.

APPIA, Adolphe, *La música y la puesta en escena. La obra viviente*. Madrid: Serie: Teoría y práctica del teatro nº 14. Publicaciones ADE, 2000.

BACHMANN, Marie-Laure, *La rítmica Jaques-Dalcroze: una educación por la música y para la música*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1998.

BALLESTEROS GONZÁLES, Antonio y VIVANDRE DE SOUSA, Cécile, *La estética de la transgresión. Revisiones Críticas del teatro de vanguardia*. Cuenca: Colección Estudios. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

BALSEBRE, Armand, *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

BENNETT, Roy, *Investigando los estilos musicales*. Madrid: Akal, 2001.

BORDWELL, David y CARROLL, Noël, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press, 1996.

BRAVO CASTILLO, Juan. *Los antecedentes del teatro del absurdo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

CALLE CARABIAS, Quintín, *Lenguaje verbal y lenguaje musical, hijos gemelos del sonido*. Málaga: Universidad de Málaga, UOCpress, 2008.

CARRILLO GUZMÁN, Mercedes del Carmen, *La música incidental en el teatro español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964)*. Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte, 2008.

CONNOR, Steven, *Cultura Postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal, 2002.

COOK, Nicholas, *Analysing Musical Multimedia*. Nueva York: Edición Oxford University Press, 2004.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid, 1911, edición facsímil, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2000.

CRUCES, Francisco y AAVV. *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta, 2001.

CHAILLEY, Jaques, *Histoire musicale du Moyen âge*. Paris: Ed. Quadrige, Universitaires de France, 1984.

CHION, Michel. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.

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

DE DIEGO, Fernando. *Tartessos de Miguel Romero Esteo: de la creación de un personaje a su representación dramática*. University of Ottawa. Castilla: Estudios de Literatura, 1991.

DEMPSEY, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos. (Guía Enciclopédica del Arte Moderno)*. Barcelona: Editorial Blume, 2002.

DESCARTES, René, *Las pasiones del alma*. Madrid: EDAF, 2005.

DESCHAUSSEÉS, Monique, *El interprete y la música*. Madrid: Ediciones Rialp, 1991.

DÍAZ VIANA, Luis, *Música y Culturas*. Madrid: EUEDEMA, 1993.

- EISENSTEIN, Sergei, *El sentido del cine*. México: Editorial Siglo XXI, 3ª ed., 1997.
- FOWLER, Kenneth: *Received Truths: Bertolt Brech and the problem of gestus and musical meaning*. New York: Ams Pr Inc, 1991.
- FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad al siglo XX*. Madrid: Alianza, 2000.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2007.
- GORBMAN, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Londres: British Film Institute, 1987.
- GROUT, Donald J./PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza, 1995
- GUIJARRO, Toni y MUELA, Clara. *La música, la voz, los efectos y el silencio en la publicidad*. Madrid: Cie Inversiones Editoriales Dossat 2000, 2003.
- KENNEDY, Michael, *The Oxford dictionary of Music*. Oxford University press, 1999.
- KÜHN, Clemens, *Tratado de la forma musical*. Barcelona, Cornellá de Llobregat: Idea Books, 2003.
- LAMAS, Rafael, *Música e identidad. El teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- LARUE, Jan, *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editorial Labor, 1989.
- LASSWELL, Harold Dwight, *The Structure and Fuction on Communication in Society*., New York: L. Bryson edition, 1948.
- LEYRA, Ana María, AAVV. *Antonio Buero Vallejo. Literatura y Filosofía*. Madrid: Editorial Complutense, 1998.
- LULL, James, *Medios, Comunicación, cultura: Aproximación global*. Buenos Aires: Amorrortu ediciones, 1997.
- MANEVEAU, Guy, *Música y Educación*. Madrid: Rialp, 1992.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal, 1994.
- MARTÍN BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.
- MICHELS, Ulrich, *Atlas de música I y II* . Madrid: Akal, 1998.
- MOLINA JIMÉNEZ, María Belén, *El teatro musical de Calderón de la Barca: análisis textual*. Murcia: Editado por Universidad de Murcia, 2008.

MOLINA JIMÉNEZ, María Belén, *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*. Murcia, 2005. Disponible en: <http://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/200>

MONTEIRO, Paulo Filipe, *Drama e comunicação*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2010.

MORALES MORANTE, Luis Fernando, *Diseño de un modelo para el estudio del impacto perceptivo del overlapping audiovisual*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.

NIETO, José, *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003.

NEUBAUER, John, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 1972.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Editorial Cátedra. Madrid, 2010.

PAJÓN, Antonio, *El teatro de A. Buero Vallejo. Marginalidad e infinito*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1991.

PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Comunicación 121, 2011.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2013.

PLANTINGA, León. *La música romántica*. Madrid: Akal, 1992.

PUTNAM, D. *Why instrumental music has no shame (why only certain emotions are expressed by instrumental music)*. *British Journal of Aesthetics*, 1987, 27:55-61.

RODRÍGUEZ, Ángel, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998.

ROESNER, David, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Ashgate, 2014.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1981.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

SÁNCHEZ, José Antonio, *La escena moderna. Manifiestos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

SÁNCHEZ, José Antonio, *Dramaturgias de la imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2002.

SÁNCHEZ, José Antonio (coordinación), AAVV. *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla- La Mancha, 2006.

SCHÖNBERG, Arnold, *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1979.

SCHÖNBERG, Arnold, *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor, 1990.

SIRLIN, Eli, *La luz en el teatro. Manual de iluminación*. Buenos Aires: Atuel, Instituto Nacional del Teatro, 2005.

SMALL, Christopher, *Música Sociedad Educación*. Madrid: Alianza Música, 1989.

VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso, *Guitarra, Sistemas de notación y cultura popular. Los sistemas de notación abreviada de acordes y la popularización de la guitarra en España durante el siglo XVII*. Universidad de Málaga, 2011.

VALLEJO-NAGERA, Juan Antonio (coordinación), AAVV, *Guía práctica de psicología*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1991.

VERNALLIS, Carol, *Experiencing music video: Aesthetics and Cultural Context*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.

XALABARDER, Conrado, *Música de cine, una ilusión óptica: Método de análisis y creación de Bandas sonoras*. Barcelona: LibrosEnRed, 2006.

VI.2. R Hemerográficas

AGUILERA MOYANO, Miguel de, “Les modèles de la communication et leur objet d'étude”. En « Communication & Organisation », nº 30, Burdeos, diciembre 2007, pp. 111-26.

AGUILERA MOYANO, Miguel de, “Los mitos de la comunicación y de la cultura (El establecimiento de los marcos teóricos para el estudio de la comunicación)”, 2008.

Disponible en:

<http://tema2.com/tcom/textosTeoria/master/aguilera.pdf>

AGUIRRE, Isidora. “¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la “propaganda política con forma teatral”. Chile: Universidad Católica de Chile, 2013. Disponible en:

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812013000100012&script=sci_arttext

ÁLVAREZ, Lucía, “El compositor en el teatro y el cine”. Cuadernos de Estudios cinematográficos, nº 4, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos : UNAM, México, 2005, pp. 55-66.

DE DIEGO, Fernando. “Tartessos de Miguel Romero Esteo: de la Creación de un lenguaje a su representación dramática”. Disponible en:

<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136168.pdf>

DOLORES CABALLERO, Juan, entrevista realizada por Liz Perales. Disponible en:

<http://www.elcultural.es/revista/teatro/Juan-Dolores-Caballero-el-Chino/7618>

ELS JOGLARS, *El Joc*,

<http://valenpedia.lasprovincias.es/historia->

[valencia/1970/els_joglars_presentan_el_joc_en_la_sala_studio](http://valenpedia.lasprovincias.es/historia-valencia/1970/els_joglars_presentan_el_joc_en_la_sala_studio) Consulta realizada el 13-09-2014

FERRER VALLS, Teresa. “El golfo de las sirenas de Calderón: égloga y mojiganga. Palermo: Flaccovio Editore”, 2003. Disponible en: <http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/golfo-sirenas.pdf>

GALIANO, Mateo. “Principios de la composición escénica: Los Meinenger”. Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, , Nº. 4, 2008 , págs. 50-57

GONZALEZ VILLALIBRE, Alejandro. “Coherencia y estructura en la música cinematográfica: el caso de Sé quién eres, de José Nieto”, 2012. Disponible en:

http://www.academia.edu/2379825/Coherencia_y_estructura_en_la_música_cinematográfica._El_caso_de_Sé_quién_eres_de_José_Nieto

IGLESIAS SIMÓN, Pablo, “El diseñador de sonido: Función y esquema de trabajo”. ADE Teatro nº101. 2004, p. 199-215

IGLESIAS SIMÓN, Pablo. “Aproximaciones a un análisis sonoro del discurso cinematográfico: Blade runner, de Ridley Scott”. Área Abierta nº 11, 2005.

IGLESIAS, SIMÓN, Pablo. “La función del sonido en el cine clásico de Hollywood durante el período mudo”. Área Abierta nº 7, 2004.

IGLESIAS SIMÓN, Pablo. “Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena”. Acotaciones, nº 20. 2008, p. 47-82.

JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Lourdes. “Gual, entre Wagner y Appia”. Serra d’Or, nº 640, 2013.

LÓPEZ, Liliana B. “Artaud y los Ceni: ensayo escénico hacia el teatro de la Crueldad”, 2009. Disponible en: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n4_02.html

LÓPEZ ROJO, Alfonso, “Monográfico sobre John Cage”. Disponible en: http://multimedia.lacaixa.es/lacaixa/ondemand/obrasocial/interactivo/media_art/cage/swf/pdf/ca/PDFcage.pdf

MELIVEO, Antonio, entrevista realizada por Lakshmi I. Aguirre, <http://www.tertuliaandaluza.com/sociedad/gente/antonio-meliveo/>

MORALES MORANTE, Luis Fernando, “La fusión audiovisual y su relación con la captación de la atención de los mensajes”. Razón y Palabra, nº 67. México, 2015.

MORALES MORANTE, Luis Fernando, “La anticipación del sonido y su relación con la estructura narrativa del mensaje audiovisual”. Revista Latina de comunicación social, nº 63, Tenerife: Universidad de la Laguna, 2008, pp. 400-408. Disponible en: http://www.revistalatinacs.org/08/33_790_49_UAB/Luis_Fernando_Morales.html

MORENO VALDIVIESO, Andrés, “Arte de acción. Teatro, cuerpo, escultura y vídeo”, 2007. Disponible en: <http://espai214.org/emiliomartinez/zoom.html>

OYALA MALDONADO, Oscar Javier, “Música para cine. Composición y Producción de la Música Original para el Cortometraje Animado ‘El Mercader de Sueños’”. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de artes, 2009. Disponible en: <http://javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis67.pdf>

PAVIS, Patrice. “Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?” Telón de fondo, 2008. Disponible en: <http://www.telondefono.org/numeros-antiores/numero7/articulo/129/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia.html>

RUGGERI MARCHETTI, Magda, “Noche de guerra en el Museo del Prado en el original montaje de Ricard Salvat”. 2004. Disponible en:

<http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145979>

SÁNCHEZ, José Antonio, “Mónica, en la encrucijada de la danza”, 1999. Disponible en:
<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=11>

SÁNCHEZ, José Antonio. “Teatros y artes del cuerpo”. Artea. Disponible en:
http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/284/teatrosyartesdelcuerpo_jasanchez.pdf

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana. “La función de la música en los comerciales publicitarios”. Málaga: UNIREvista, 2006. Disponible en:

http://harmonias.wikispaces.com/file/view/4ESO_Publicidad_y_%20música_UNI_%20Malaga.pdf

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana, “La música en los comerciales televisivos: El arma secreta”, 2011. Disponible en:

http://www.sinfoniavirtual.com/revista/018/musica_comerciales_televisivos.php

VI.3. Electrónicas: páginas web de compañías de artes escénicas y de artistas citados

ARENA TEATRO, <http://www.arenateatro.info/>
ATALAYA TEATRO, <http://www.atalaya-tnt.com/>
BERBERIAN, Cathy, <http://cathyberberian.com/>
BREAD AND PUPPET, <http://breadandpuppet.org/>
COMEDIANS, Els, <http://comedians.com/>
CRICOT-2 THEATRE, <http://www.cricoteka.pl/en/main.php?d=teatr&kat=6>
CUADRA, La, <http://www.teatrolacuadra.com/>
DAGOLL DAGOM, <http://www.dagolldagom.com/>
DESCHIENS ET COMPAGNIE, <http://www.deschiens-et-compagnie.com/>
ESPEJO NEGRO, <http://www.elespejonegro.com/>
FURA DELS BAUS, La, <http://www.lafura.com/>
GROTOWSKI, Jerzy, <http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?lang=en>
JOGLEARS, Els, <http://www.elsjoglars.com/>
L'ANIMAL A L'ESQUENA <http://www.lanimal.org/>
LAVÍE BEL, <http://www.laviebel.com/laviebel.html>
LIVING THEATRE, The, <http://www.livingtheatre.org/>
MAL PELO, <http://www.malpelo.org/>
MARCEL-LÍ ANTÚNEZ ROCA, <http://marceliantunez.com/>
MARIN, Maguy, <http://www.compagnie-maguy-marin.fr/>
MIRANDA, Fátima, <http://fatima-miranda.com/finalok/idiom.html>
MOLINA, Sara, http://www.cacocu.es/static/CacocuElementManagement/*/grupo-de-teatro-de-la-ugr-universidad-de-granada-bcktt-a-partir-de-textos-de-samuel-beckett/ver#.VK5mAjkyCUg
MONK, Meredith, <http://www.meredithmonk.org/>
NEW RIGA THEATRE, <http://www.jrt.lv/en/about-new-riga-theatre>
ODIN TEATRET, <http://www.odinteatret.dk/>
PRADILLO, Teatro, <http://www.tea-tron.com/teatropradillo/blog/>
ROY HART THEATRE, <http://www.roy-hart-theatre.com/site/>
SANTOS, Carles, <http://www.carles-santos.com/>
TANSZTHEATER WUPPERTAL, <http://www.pina-bausch.de/start.php>
TARTANA, La, <http://latartanateatro.com/>
TEATRO DEL GATO, <http://teatrodelgato.com/>

VELADOR, Teatro del, <http://www.teatrovelador.com>

WASTELAND COMPANY, The, <http://www.osborne-conant.org/theater.htm>

ZARANDA, La, <http://www.lazaranda.net/>

VI.4. Entrevistas y correspondencia virtual

Entrevista en profundidad realizada a Inmaculada Almendral y a Juan Dolores Caballero en Sevilla el 4 de enero de 2011.

Entrevista en profundidad realizada a Inmaculada Almendral en Sevilla el 22 de diciembre de 2014.

Entrevista en profundidad realizada a Juan Dolores Caballero en Sevilla el 22 de diciembre de 2014.

Entrevista en profundidad realizada a Rafael Torán en Málaga el 26 de diciembre del 2010.

Correspondencia virtual mantenida con Alejandro González Villalibre entre el 4 y el 6 de mayo de 2013.

Correspondencia virtual mantenida con Inmaculada Almendral entre el 10 y el 18 de julio de 2012.

Correspondencia virtual mantenida con Inmaculada Almendral el 1 de diciembre de 2014.

Correspondencia virtual mantenida con Lucía Álvarez entre el 6 y el 9 de enero de 2013.

Correspondencia virtual mantenida con Luis Fernando Morales Morante el 20 de diciembre de 2012.

Correspondencia virtual mantenida con Manuel Seco de Arpe el 6 de septiembre de 2012.

Correspondencia virtual mantenida con Oscar Cornago Bernal el 1 de octubre de 2012

Correspondencia virtual mantenida con Pablo Iglesias el 7 de abril de 2014.

Correspondencia virtual mantenida con Rafael Liñán el 6 de septiembre de 2012.

VI. 5. Filmografía

ABRAMOVIC, Marina y ULLAY, *Imponderabilidad*, 1977

<https://www.youtube.com/watch?v=BwPTKmFcYAQ>, Consulta realizada el 20-08-2014

BARBA, Eugenio, *Ornitofilene*, 1965, Odin Teatro, Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=WdBOhKu8zvY>.

BARBA, Eugenio. Conferencia impartida en Ayacucho en 2008. Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=v7LoPGhmddg&feature=related>

BARBA, Eugenio, entrevista realizada sobre El Tercer Teatro. Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=P4LwNE2tjUs>

BAUSCH, Pina, (1978). *Café Müller* . Disponible en:

http://annawloch.com/artwork/2190243_PINA_BAUSCH_CAFE_MULLER_2.html. Consulta realizada el 10-10-2014

FELLINI, Federico, *Amarcord*, Coproducción Italia-Francia: F.C. Produzioni, 1973

FORD COPPOLA, Francis, *El padrino*. Estados Unidos: Paramount Pictures / Albert S. Ruddy Production, 1972

FORD COPPOLA, Francis, *Apocalypse Now*. Estados Unidos: United Artists (Omni Zoetrope Production), 1979

JEUNET, Jean-Pierre y CARO, Marc. *Delicatessen* (DVD). Francia: UGC / Hachette Première, 1991

JEUNET, Jean-Pierre y CARO, Marc. *La ciudad de los niños perdidos* (DVD). Francia: CNC, TMG, TVE, 1995

JEUNET, Jean-Pierre, *Amélie* (DVD). Francia: Claudie Ossard / UGC, 2001

JEUNET, Jean-Pierre, *El extraordinario viaje de T.S. Spivet* (DVD). Francia: Coproducción Francia / Canadá, 2013

Long live de New Riga Theatre. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=TGepovSTZ9U>

SANTOS, Carles, *Pecatamonicatismarmolla tua tua*, 2009. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=pGA8P8YtkRQ>.

SECO, Manuel, Composición para *Alma y Jardines* de Sara Molina, Disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=sKDawT0YRuM>

WERDERS, Wim, *Pina* (DVD). Alemania: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) / Neue Road Movies, 2011

HISTRIÓN TEATRO, (2004), *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín*.

Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=mOlsLT7deeQ>

ESPEJO NEGRO, (2009), *Es-puto cabaret*, Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=lsDYqOW5jPY>

Asdrúbila, 1992, de Carles Santos. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=PxmEX0zsAyg>

Bread&Puppet. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=uxHhud30r_U

Bye bye Beethoven de Els Joglars. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=5irCTvM17kg>

Daaalí de Els Joglars. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=izbaTAWbG4I>

Día del profeta, El, de Joan Brossa. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=3SQQCmnT6S8>

Einstein on the beach de Philip Glass. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=vob3cUMhpEA>

Etude de La Lavandière de Etienne Decroux de Thomas Leabhart. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=S-UXn9NIYXs>

Kvart de Jo Strømgrem. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=GGlowqy1oKo>

Mozartnu de Iago Pericot. Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=qLtdF_An_qg

Sacre du Primptems, La, de Pina Bausch. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=0fJprK6etxs>

Todos los nombres de Mal Pelo. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=2XktU1i9Gss>

Venus de Willendorf, la, de Iago Pericot. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=1Yr0Z4JpfHA>

Nota: al cierre de la presente investigación, los videos obtenidos en el Archivo virtual de las Artes Escénicas no están disponibles.

VI.6. Otras

<http://www.alternivateatral.com/nota282-nociones-sobre-performance> (Nociones sobre el performance por Ale Cosin)

<http://arte-a.org/>

<http://artescenicass.uclm.es/>

<http://arts.gov/art-works/2012/art-works-podcast-meredith-monk>

<http://www.beevoz.com/2013/10/24/danza-butoh-el-arte-del-ridiculo/> Consulta realizada el 14-10-2014

http://www.centrodramatico.org/feira/recursos.php?idn=.%2FEspectaculos%2FTeatro_del_Velador&sec=&lg=cas Consulta realizada el 14-10-2014

<http://culturacolectiva.com/marina-abramovic-el-performance-tiene-nombre-de-mujer/> Consulta realizada el 21-08-2014

<http://culturacolectiva.com/otto-dix-y-los-horros-de-la-guerra/> Consulta realizada el 1-11-2014.

http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/25/actualidad/1290639607_850215.html

Entrevista a Paco Sánchez de La Zaranda

<http://eweems.com/goya/saturn.html>. Consulta realizada el 20-02-2013

http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/18735/30_anos_de_Maguy_Marin). Consulta realizada el 15-09-2012

http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=18735. Consulta realizada el 15-09-2014

<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/18/valladolid/1298016169.html>. Consulta realizada el 10-10-2014

http://elpais.com/diario/1989/09/22/cultura/622418406_850215.html Consulta realizada el 7-09-2014

http://elpais.com/diario/2009/02/13/cultura/1234479606_850215.html Compañía Nuevo Teatro de Riga

<http://www.enfocarte.com/3.18/teatro.html> Artículo sobre Tadeusz Kantor

<http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/jean-dubuffet-huella-de-una-aventura/>. Consulta realizada el 8-10-2014

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1978/11/29/061.html> Nota de prensa sobre el estreno de Noches de guerra en el Museo del Prado

<http://www.japonartescenicass.org/>

<http://www.lavozdegalicia.es/hemeroteca/2004/01/27/2367172.shtml> Consulta realizada el 20-02-2013

<http://www.lebrijadigital.com/web/component/content/article/268-uncategorised/495-el-chino-se-aleja-del-feismo-para-hablar-de-la-represion-social-en-el-patio>.Consulta realizada el 15-09-2014

<http://www.mcu.es/cgi-brs/BasesHTML/BRSCGI?CMD=VERDOC&CONF=INAEMSPA.cnf&BASE=TEAT&DOCN=000000036&NDOC=997&TXTBUS=> Consulta realizada el 7-09-2014

<http://www.modernicolas.com/la-celestina-seis-siglos-despues.html> Consulta realizada el 11-09-2014

<http://motrildigital.blogia.com/2006/112814-el-proximo-sabado-en-el-teatro-calderon-de-motril-medea-la-extranjera-.php> Consulta realizada el 11-09-2014

<http://www.muestrateatro.com/>

<http://mundobso.com/es/estudios.php>

<http://musicaycomunicación.com>

<http://www.pabloiglesiassimon.com/>

<http://pdhall.files.wordpress.com/2013/03/the-dead-class-by-tadeusz-kantor.jpg> Consulta realizada el 9-10-2014

<http://pomeranz-collection.com/?q=node/39>

<http://www.redescena.net/espectaculos/>

<http://www.redteatral.net/>

http://www.rtve.es/television/components/noticia/popup/1/5/4/4/foto474451_1245526.shtml Consulta realizada el 13-09-2014

<http://www.revistasculturales.com/articulos/47/ade-teatro/1/1/maria-teresa-leon-y-la-guerra-civil-espaa-ola-de-teatro-y-otros-textos.html> Consulta realizada el 7-09-2014

<http://spectacles.premiere.fr/Salle-de-Spectacle/Spectacle/Compagnie-Maguy-Marin-1030767> Consulta realizada el 15-09-2014

<http://tesisenred.net/>

<http://www.remiendoteatro.com/Notas/Juan%20Dolores%20Caballero,%20el%20Chino.htm>

http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/GTR_1960.pdf

<http://teatro.es/>

<http://teatro.es/es/cdt/presentacion>

<http://teatroclasico.mcu.es/>

VII. ANEXOS

VII. ANEXOS

VII.1. Entrevistas

VII.1.1. Entrevista en profundidad realizada a Inmaculada Almendral y a Juan Dolores Caballero en Sevilla el 4 de enero de 2011.

Sonia: Buenos días Inmaculada. Muchísimas gracias por dejarme investigar sobre tu obra y por invitarme a vuestra casa. Te voy a realizar una serie de preguntas para ir encauzando mi investigación. ¿Le vienes haciendo toda la música al Velador desde siempre?

Inmaculada: Sí, es que El velador somos nosotros. Claro es que la primera cosa que tenemos que decir es que El Velador lo creamos nosotros. Él (Juan Dolores Caballero) hacía aparejador y yo medicina. Cuando nos conocimos yo hacía sexto de medicina, estaba acabando, y él aparejadores, y me dijo que su ilusión en la vida era el teatro y entonces yo le propuse sacar una oposición, mantener a la familia mientras él hacía teatro. Y eso es lo que pasó. Y entonces cuando acabó, estuvo de director en varios sitios, bueno, primero de actor. Pero encontrar un buen director era difícil porque él era muy metódico, y...le gustaba la dirección. Y entonces...pues nada, hasta que creamos El Velador. Aunque oficialmente haya estado a su nombre hasta hace poco que ya lo hicimos...

Sonia: y él es el quien escribe las obras.

Inmaculada: Él hace su...siempre que son sin texto lo hace él. También tiene otra parte que...

Sonia: Pero son adaptaciones muchas de ellas, ¿no?

Inmaculada: No...Todo es suyo.

Sonia: ¿Si?

Inmaculada: Sí.

Sonia: No porque le comenté algo a Rafael Torán sobre *Las gracias mohosas*.

Inmaculada: Eso es un texto

Sonia: ¿Pero el texto es de Juan Dolores?

Inmaculada: No, no.

Sonia: ¿Es antiguo?

Inmaculada: Eso es del siglo de oro, de 1640.

Sonia: No, porque yo le decía a Rafael que en muchas partes la música era el elemento principal porque no había texto y me dijo: claro, porque esa es una obra muy corta en verdad, ¿no?

Inmaculada: Cortísima, cortísima

Sonia: Y que...El velador utiliza mucho como la cámara lenta...o meterle escenas así muy musicales, con bailes, ritmos.

Inmaculada: Es una obra corta. Es un entremés. *Las gracias mohosas* es una obra de una mujer, de Feliciano Enríquez de Guzmán²³³, que no se había representado nunca. Se la escribió a su hermana que estaba en un convento de monja de clausura. Y Feliciano, se vistió de hombre para estudiar en Salamanca. Una mujer extraordinaria. Y claro, *Las Gracias Mohosas* son tres que no se casan ni para atrás. Seis aspirantes. Uno es cojo, otro ciego y el otro es manco. Y al final acaba en un matrimonio sestercio. A los tres les hacen que hagan méritos. Tú tienes que hacer un torneo, tú me tienes que recitar una poesía y tal. Y al final las tres coinciden que quieren casarse con los seis. Y acaba en una bacanal. Y eso se lo escribió a su hermana monja para representarlo dentro del convento. Es que el Barroco es genial.

Sonia: La echaron por supuesto, ¿no?

Inmaculada: No se. Él (Juan Dolores), ha hecho un texto, es un texto que él pone de pie, no hace adaptaciones. Hombre, siempre hace una dramaturgia. Claro, tú lo adaptas, pero siempre, claro. Tú no coges el texto y haces así y te pones, ¿no?

Sonia: Pero por ejemplo en esa el texto está cogido tal cual solo que...

Inmaculada: tal cual, solo que es un texto que no se entiende. El problema de las mohosas es que...

Sonia: Vamos, yo pensaba que era balbuceo. Por lo poquito que se ve en la web.

²³³ *Las Gracias Mohosas* es un entreacto que tiene como argumento la petición de la mano de la joven Aglaya por parte de seis pretendientes. Sin embargo, esta tiene otras dos hermanas en edad casadera, por lo que su padre, Baco Poltrón, decide que se batan en duelo los seis por sus hijas. Lo curioso de estas obrillas es, en primer lugar, el gusto por lo feo, puesto que las tres hermanas y los seis hombres son realmente adefesios con defectos de todo tipo; y en segundo, que los seis pretendientes se casan con las tres mujeres, sin responder a las normas sociales. Así pues, estos entreactos en prosa (poco habitual en el teatro Barroco) intentan ser una burla de las nuevas técnicas teatrales que surgen en esa época, pero lo que en realidad nos revelan es esa lucha que se produce por el cambio en esa sociedad. Aglutinan, junto con las antiguas, todas las técnicas literarias que surgieron en aquel momento. Son una explosión de imaginación y de figuras esperpénticas, una ridiculización de las nuevas técnicas que estaban llevando a cabo sus compañeros varones, y que finalmente triunfaron. Es, por tanto, una forma de autoafirmación de sí misma, puesto que hacerse un hueco en un mundo de hombres, y en esos tiempos, no era fácil, y no podía hacerse por medio de la ruptura de los parámetros establecidos, sino siguiendo las pautas marcadas para demostrar que ellas podían ser tan buenas o más que ellos. <http://www.redteatral.net/noticias-mujeres-dramaturgas-1025>, 13-01-2011

Inmaculada. No, no, no. Es texto lo que pasa que habla en un lenguaje muy culto, citando mucha mitología. En fin, es un texto que cuando lo leímos. Eso fue un encargo del CAT (centro Andaluz de Teatro). Se lo encargaron a Juan. Al ver la dificultad de comprensión del texto pensó en hacer un trabajo rítmico y de acciones. Explicar todo a base de acciones de manera que el texto sea un pretexto porque si no, no hay quien se lo fume. Y entonces eso fue lo que hicimos.

Sonia: Entonces ahí, mucha labor fue tuya, ¿no?

Inmaculada: No, pero él es muy bueno en el ritmo. Es que estamos mezclados. Han sido tantos años. Te hablo de 25 años. Él no sabía nada de música pero cuando empecé yo, y él me dijo que yo tenía que componer y yo le dije “yo no soy compositora” y me dijo “pues entonces no hay música en mi obra”. Y yo empecé a colaborar con el rollo porque a mí me ha gustado mucho el teatro. Además yo le he enseñado música, ritmo. En ese sentido en El Velador, hemos trabajado siempre juntos. Lo mismo que mis composiciones siempre han estado unidas al teatro. Siempre pensando una historia, unos personajes...

Sonia: ¿Tú te inspiras en algo o alguien?

Inmaculada: Yo cuando empiezo una obra, me leo el texto, pero sobre todo me inspiro oyéndolos a ellos, asisto a los ensayos, a los trabajos de mesa, a la creación de los personajes... Porque realmente a ti el texto no te sirve para nada. A un músico le dan el texto y lo importante es ver qué va a hacer el director con ese texto. Imagínate que es Romeo y Julieta y tu te lo lees y dices, pues voy a hacerle la música y entonces va el director y dice “sí, Romeo y Julieta, pero son una pareja de negros que viven en el Bronx”. Eso es factible. Toda la música que tú has escrito preciosista, la tienes que tirar.

Sonia: Claro

Inmaculada: Pero la inspiración está en la misma creación de los personajes, en el trabajo con el director.

Sonia: ¿No trabajáis antes la escena con otra música preexistente?

Inmaculada: No, eso nunca.

Sonia: En el cine sí se hace de esta forma, coger una música de estilo flamenco, de ritmo binario...

Inmaculada: Y en el teatro. Porque en el cine, yo muchas veces...soy...Yo es que he tenido algunas experiencias, más que en el cine en la televisión, creo que desprecian, no saben lo que es un compositor indudablemente. Ten en cuenta que hay directores que te dan listas de músicas, a mí me ha pasado. “Quiero que sea una como ésta, otra como

aquella, otra como la otra...” Y le dije “pues mire, busque a otro”. Yo soy una creadora también. Entonces yo tengo que proponer, después podemos estar de acuerdo o no, que para eso es el director, pero a mi no me puede dar una lista, porque para empezar normalmente no saben música, no saben lo que puede hacer la música con una escena.

Sonia: O sea que eres tú la que vas a la escena, y vais montando sobre la marcha.

Inmaculada: Yo les digo o les enseño muestras, lo que estoy componiendo, por donde va la cosa y propongo. A lo mejor, en el momento de la muerte digo “vamos a ponerle un vals” o en el momento que...eso, te dejan por algo “vamos a poner una música alegre”. Propongo. Pero si a mi el director me dice lo que tengo que hacer con la música, yo soy partidaria de que hay cuatrocientos años de música grabada mas la que se está grabando todos los días, que cojan y la pongan.

Sonia: Claro.

Inmaculada: A mi es que me sienta fatal eso. Si tú quieres que yo te medio plagie...

Sonia: Si ya sabes lo que quieres.

Inmaculada: Si sabes lo que quieres.

Sonia: Coge algo que ya esté hecho.

Inmaculada: Entonces no es divertido...a no ser que te paguen una pasta. En la vida trabajamos por dinero o porque nos gusta y a veces, pocas, se juntan las dos cosas. Lo que no voy a hacer es por poco dinero.

Sonia: No tener libertad.

Inmaculada: Es que entonces, es pensar que la música es un simple adorno y la música no es un adorno, es un lenguaje. Entonces tú te estás expresando, estás contando una historia. Yo creo que la música para el teatro es contar la historia desde otro punto de vista desde otro lenguaje y a veces la música tiene otra historia, a ver si me explico, la sensación...Memorias de África, si tú oyes la música sola, te está contando una historia que no es la de la película y sin embargo te emociona y te lleva hasta las esferas del sentimiento. Esa es la función de la música. Y el compositor tiene que procurar crear una serie de...me estoy poniendo pedante pero...es que es verdad que lo siento, o sea, crear una serie de sentimientos, mover sentimientos. Es como decía Platón: que la música mueve sentimientos. Pero tú tienes que ver qué sentimientos. Hay veces que no te gusta la obra de teatro. A mí me ha pasado. Con El Velador, gracias a Dios, no me ha pasado. Con otros sí me ha pasado que no me gustaba la obra. ¿Y ahora qué haces? Te tienes que montar una historia tuya. Como los músicos tenemos mucha capacidad de inventar, pues te inventas tu propia historia, y el director se puede quedar encantado pero tú no te has

inspirado en eso porque es imposible. Me acuerdo un caso con un director y una escena que él estaba empeñado en decir que la escena se caía por culpa de la música

Sonia: Vamos, que la culpa era tuya.

Inmaculada: Era una canción infantil. Y claro, es otra cosa que se demuestra: si la obra no funciona, la música no lo arregla.

Sonia: Reparchea pero no arregla.

Inmaculada: Claro que reparchea pero cuando una obra no es buena, todo está mal. Yo no creo que haya una sola obra mala con buena música en que la gente se da cuenta de que la música es buena. Porque no, porque no la escuchas. O sea, que si al final una música funciona es porque funciona la obra. Pero claro, aparte de eso, la música tiene un lenguaje autónomo.

Sonia: Hay una de vuestras obras, no se si más de una, en la que hay músicos en escena, un cuarteto de cuerdas...

Inmaculada: Ah, sí. *La noche* de Maeterlink, pero no son músicos, son actores. No están tocando. Tienen un altavoz debajo. Sale el sonido de abajo, pero no tocan ellos. Han estudiado los movimientos como en la nueva obra de Payasos, también un actor que es un contratenor toca el violín, hace como que toca, está falseado. Y en el Picasso, *El deseo atrapado por la cola*, que fue otro encargo del CAT, es un texto surrealista. ...Anoche parió mi gato, enterré los cachorros en un gran diván que había en mi salón...Así era el texto. Juan dijo lo mismo que con *las Gracias*, “tenemos que hacer una historia que se entienda por los movimientos, por el ritmo y por todo” y el texto, muy bonito, muy poético, pero todo así. Y entonces también tenía un piano, también cantaban...Hicimos un poco como que era un grupo de españoles en París en plena guerra mundial, se oyen los bombardeos. Y ellos tenían sus fiestas, cantes, sus historias...Era muy tierno. Pues ahí tuve que hacer un pasodoble, bailaban un pasodoble...en fin, un montón de cosas que te está contando la historia que recuerda a España, en fin.

Sonia: ¿Qué género os consideraréis vosotros? ¿Visual, gestual?

Inmaculada: ¿Cómo teatro?

Sonia: Sí

Inmaculada: Yo no creo... la gente dice que Juan hace teatro gestual. Yo no creo que sea verdad. Él hace cosas con texto...

Sonia: Pero igual la proporción, si la obra dura una hora, hay muchos momentos en que no hay texto.

Inmaculada: Él ha dirigido por ejemplo, desde hace años hasta...todo lo conocido de la compañía Histrión, y siempre ha sido clásico. O sea, ha dirigido Macbeth es lo último que hizo con ellos. Todo, ha hecho dos Valle-Inclán, ha hecho un montón de obras, Don Perlimplín de Lorca, todo con texto. Por eso cuando dicen que Juan no hace teatro con texto...Otra cosa es que su estilo, lo que a él le gusta, lo que él llama *Teatro Bruto*, lo que dice que son los sentimientos más...eso te lo tengo que pasar. Él lo que explica es que la deformidad, él trabaja mucho con deformes, porque piensa que la física y la psíquica van muy unidas. Y un poco como que la deformidad física a veces es fruto de la psíquica. Y él trabaja con eso mucho y lo llama *teatro bruto*. Y él tiene una forma de interpretar donde el texto él no lo necesita, pero no hace mímica ni hace...¿tú has visto lo ...? No se qué decirte. *Svo-zos*, ¿necesita el texto? En absoluto. ¿Es mímica? Tampoco. Son personas hablando, normales y corrientes.

Sonia: Pero dices que no se necesita el texto.

Inmaculada: Porque se habla de otra manera, se habla con un lenguaje inventado todo el tiempo...*fishé diskau diviski*, por ejemplo que es...¿quieres agua? Pero es...así.

Sonia: Es lo que yo te decía, que me daba la impresión de no entender nada. Cuando tú me has dicho antes que en *Las Gracias Mohosas*...

Inmaculada: No, pero en *Las Gracias Mohosas* sí.

Sonia: Pues a lo mejor era otra. Yo he visto los vídeos que están en vuestra web y no me enteraba de nada, del texto. Y pensaba que no estaban hablando, hablando un lenguaje que yo entendiera.

Inmaculada: Eso lo hacemos en teatro moderno. *Las Gracias Mohosas* es una obra barroca con trajes de época. Tú hablarás de *Dröppo*. *Dröppo* suena a ruso. Pero el ruso es inventado. Lo mejor fue las canciones, la música. Yo hago una música y la llevo con el piano, tira-tatiro-titarari...y me sale una música así como sin querer albanos-kosobar. Por que a mi me dicen, vamos a ver, que si vamos a tocar el piano, que si uno canta muy bien. Pero entonces yo le digo a Juan, ten en cuenta que esto son una gente que han tenido una educación como Dios manda. No había empezado con los rusos ni con nada, pero tocan el piano y cantan. Luego son pobres y cultos. O vienen de un país pobre o están en un país pobre. El Este, no hay otro sitio. Y ahí empezamos con la tontería y con la tontería acabamos hablando en ruso al estilo albanos-kosovar. E incluso un día estábamos peleando porque Rocío tenía un acento distinto que no sonaba a ruso. Y decía:- escúchame, ¿a qué es distinto?-. Y yo decía: - vamos a ver, es que no es un idioma-. Y dice otro:- ¿Cómo que no?-. -Como que no, yo estoy diciendo “briztky”, y tu estás

diciendo “briski”. Es distinto, será la vasca de los kosovares-. Y lo cambiaron. Cuando yo vuelvo por la tarde con la canción, que yo la letra no me la se, la pusieron ellos. Es decir, es un ruso, vamos, ruso no es.

Entonces, ¿qué pasa? ¿Para qué te sirve en este caso el texto? Para nada. El texto limitaría o delimitaría tanto que empobrecería. Yo eso, se me acaba de ocurrir y me está gustando. No quiero ser pedante pero a lo mejor se está consiguiendo la misma expresión con la música que es un lenguaje abstracto. Cuando tú te inventas un texto, fíjate que es una tontería pero a lo mejor, esa es la sensación, que es la misma sensación por la que a mi me cuesta tanto trabajo ponerle texto a la música, de las que hago para el teatro. No me gusta, casi siempre son palabras inventadas también. Porque si le pones una letra, ya lo has delimitado. ¿Me explico? Ya estás contando una cosa: - qué bonita tarde de verano-. Pues ya estás contando una cosa concreta. Y yo no quiero una cosa concreta. Quiero que me suene a alemán, que me suene a francés o que me suene a inglés. Pues en alguna obra de teatro de Juan le pasa eso. Y entronca mucho con lo que decía Pasolini que decía que él quería llegar a la actuación en el teatro. Él decía que el problema del cine, y del teatro también, era la lengua, los distintos lenguajes que no se entendían. Pero en el cine y en este tipo de medios no había la actuación. O sea, tú no podías tener el concepto de “árbol”, podía ser un manzano, un pino o lo que fuera. Pero el concepto de árbol, general, como cuando yo te hablo y te digo: - hay muchos árboles- eso no se puede hacer. Hay que concretarlo. Y que eso quitaba imaginación al espectador. Claro, ahora lo pienso yo, en este lenguaje tipo *Dröppo*, estás imaginando mucho más ampliamente de lo que las palabras te pueden transmitir.

Sonia: Pero sí que hay mucha influencia de la imagen porque si tú dices “brizsky” y tú has querido decir “árbol” yo no me entero de nada si no va acompañado de una imagen, o un gesto, una mímica.

Inmaculada: No es que esté describiendo cosas sino sentimientos, la interrelación, que sin palabras, tú lo estás viendo en ellos, si uno llora y el otro lo consuela, si le da consejos andando o paseando a su lado diciéndole como se solucionaría ese problema, tú no sabes lo que le está diciendo pero tú estás viendo la idea de ese consejo que le está dando. Claro, es que tienes que verlo para ver de qué te estoy hablando y concretar lo que te quiero decir. Y en ese sentido, en danza como *Svo-zos*, que es una obra muy dura. Es una obra donde es como una institución en el Bronx, yo no se si es una institución o un orfanato o son...ahora por ejemplo en Payasos, vive en un asilo. Llega con su maleta roja, y su pelo blanco a un asilo de anciano, y ahí hay un señor que lo cuida y esa es la

obra con momentos mágicos. Bueno pues, en *Svo-zos*, empieza con una institución donde van entrando gente de la calle, como pobres, distintos personajes. Se monta toda una historia. Y al final del día se duermen todos en una gran cama donde llega el cuidador y los mata. Quita la cama, vuelve a meter la cama vacía y comienza otra vez. Es como un sitio de exterminación de personas desechables de la sociedad. Pues en *Svo-zos* hay una locura tan grande que en un momento ellos hacen un juego, hacen como una boda, tienen como un niño, el padre se cabrea y mata al niño, lo tira al suelo y lo mata. Cuando mata al niño tu te mueres de pena al ver al bebe. Y al final dices, pero si es un muñeco y estaban jugando. Pero tú lo vives aterrorizada. Pues todo ese maremágnum lo están expresando sin hablar. Es danza. Bailan, pero también actúan. O sea, las bailarinas han tenido que hacer verdaderos personajes. Y claro, es un lenguaje muy abstracto.

Sonia: ¿Conoces a Esther Ferrer?

Inmaculada: Me suena mucho.

Sonia: Estuvo con Ramón Barce en el grupo “Zaj”. No fue fundadora pero se incorporó y llevó el espíritu de Zaj hasta hoy en día.

Inmaculada: ¿Por qué me lo preguntas?

Sonia: Porque hacen un teatro algo así, mucho más abstracto, performance, en el que no utilizan casi texto. Porque...¿sabes de alguna otra compañía que haga algo así, parecido a vosotros?

Inmaculada: No, yo parecido a nosotros no conozco a nadie. Pero a nadie de ningún país. O sea, que parezca que están hablando en otro idioma, pero que sea un tipo de teatro de texto cien por cien pero que parezca que están hablando en otro idioma, no conozco. Por eso cuando tú me dices si es un teatro gestual, yo te digo que no, que ellos están hablando aunque sea en albano-kosobar, pero tú en ningún momento puedes pensar que eso no es un idioma. Yo eso no lo conozco. Conozco la mímica, miles de ruidos guturales...

Sonia: Entonces, ¿no seguís a nadie, que se yo, a Els Joglars?

Inmaculada: No, Juan creo que ha empezado, una cosa...que yo qué se de donde ha salido. Si ha salido de un psicoanálisis espontáneo.

Sonia: ¿Habéis ido a alguno de los festivales que hay por España, Granada, Almería, Murcia...?

Inmaculada: Los dos somos hijos del Festival de Granada. Había un festival de teatro contemporáneo fantástico en Granada impresionante que lo dirigía Manolo Llanes que es el director del Teatro Central de aquí. Manuel Llanes, al que Juan con 18 años le dijo: - dame una beca que quiero hacer teatro-.

Y ahí vimos mucho teatro contemporáneo. Ahí me formé yo en el teatro, y en el teatro contemporáneo. Sí, hombre tiene las características, digamos... Pero es que tampoco. El teatro contemporáneo, por llamarlo de alguna manera porque ya no sabe uno lo que es contemporáneo, tiene, al igual que la música, rupturas de tiempo, espacio... de todos los parámetros que constituyen la obra teatral. Y en cambio, Juan no funciona así, a veces cuenta historias entre comillas clásicas con conflicto, nudo y desenlace.

Sonia: Pero es que por muy contemporáneo que sea tiene que tener esa estructura. Si no, no te crea una tensión con el consecuente desenlace...

Inmaculada: No, es cíclico, con un lenguaje muy determinado. Que va, que va. Se pierde la estructura...

Sonia: Y... de Pina Baush, ya se que ellos son más danza.

Inmaculada: Me gusta muchísimo

Sonia: Pero ¿habéis bebido de ahí?

Inmaculada: Sí, sí, sí. Juan ha bebido de Pina Baush clarísimamente. Hizo una cosa que se llamaba “Rey para una tarde lluviosa”, fue un poco después de conocer a Pina Baush y sí que bebió de ahí, sobre todo en la danza. También del teatro francés, de Deschamps. De... es muy francés, muy franco-belga. Y ahí no tiene nada que ver que yo sea una forofa de los franceses. Mi hijo Sancho se ríe de ello y me dice: - mamá cuando algo es bueno es francés o de Jaén, y ya está-. Yo soy de Jaén, me he criado en Jaén aunque nací en Madrid. Sí, por ejemplo cuando se estreno la película *Delicatessen*, nosotros hicimos la primera obra coincidiendo con *Delicatessen* con 15 días de diferencia. Fue nuestra versión de *Delicatessen*. Y nos llamaron: -tenéis que verla, tenéis que verla por favor- Nuestra obra era *P.I.T.T., Partitura Inacabada para Tres Tiempos*. Eso era lo primero que hicimos, lo primero que yo compuse y lo primero que Juan dirigió. Ya el título era un poco surrealista. Bueno, cuando lo vimos nos quedamos muertos. Porque efectivamente había cosas de *Delicatessen* y la música era muy parecida. Y había una escena en la película en la que dos actores están haciendo el amor en un somier mientras abajo una está estudiando el chelo, mientras más abajo el carnicero está matando a un... Nosotros teníamos una escena en la que una estaba pariendo, a la vez uno estaba cagando en un váter de verdad con papel y papel y papel y ruidos rítmicos, la otra estaba pariendo — Ahhh— y la mujer abandonada, se iba gimiendo con todas sus cosas, con toda su casa. Había cogido un carrito y lo había llenado de sillas y mesas e iba llorando. Y eso lo hicimos rítmico, así. Cuando vimos *Delicatessen*, nos quedamos muertos, y les escribimos una carta y les mandamos un video y nos contestaron muy agradablemente

diciendo que íbamos por caminos similares y yo me sentí encantada porque era la primera cosa que yo componía y se parecía a algo que era medio famoso que aunque era una musiquilla de cuatro notas pero el concepto era muy parecido de simplicidad y rítmico. Ahí empezamos a trabajar con el tema de los ritmos...que iban andando los tres e iban dividiendo. Porque en El velador lo que sí se hace es que todo lo rítmico, el 90% de lo rítmico está escrito. O sea, por ejemplo, las mesas rítmicas, las comidas, eso que hacemos continuamente, es una partitura que yo hago escrita. 4x4, siempre empiezo igual o prácticamente igual que el primer compás es de negras, con silencios de negras, en diagonal para que todos hagan la negra, ta-ta-chin-pon y luego ya empieza dividida. Luego cada compás se repite cuatro veces normalmente y luego ya se hacen los repasos en tercios. Eso es matemáticamente medible. Eso lo hacemos como....

Sonia: ¿es como una firma vuestra?

Inmaculada: Como solfeo. Es una clase de solfeo, porque los actores, a ellos yo les doy la partitura y ellos, porque leer saben, lo que es una negra o una corchea. Ellos saben que la negra vale uno...es verdad...si te das cuenta lo que nos complicamos los músicos. Con los actores tu les dices: mira esta del palo vale uno, aquí entran dos que son como dos gemelillas. ¡Plas! Y lo cogen. Y como nosotros en el conservatorio lo hacemos todo mucho más trascendente sin querer, pues resulta más complicado. Entonces eso lo estudian así: taa-ta-ta, tatatata ta-ta taa-taa-taa. Cuando ha salido perfecto, perfecto, perfecto, pasamos a hacer acciones. Entonces por ejemplo dos corcheas, pues cogen la cuchara, acciones de verdad, por ejemplo en una comida, hay sopa, pues por ejemplo: fss-fss, t; fss-fss,t. O yo que se, mil cosas, el vaso, la respiración...Ya está automatizado el ritmo, el ritmo interno. Y eso es siempre matemático. Eso, no se pasan ni una corchea.

Sonia: Si ya, que no es una improvisación.

Inmaculada: No, no. Porque además no pueden improvisar. Si improvisan lo fastidian todo. Tienen que tener un ritmo para improvisar grandísimo.

Sonia: ¿Vosotros utilizáis la música también como algo de fondo o como enlace de ambientes, encabalgamientos, o superpuesto a cuando por ejemplo están hablando...?

Inmaculada: A veces, depende, depende, porque por ejemplo en *La Noche* hay un piano en escena...

Sonia: Y en ese momento, ¿no pasa otra cosa en escena?

Inmaculada: Ellos estaban entrando y hablando. Es que la música es, como hablamos, un lenguaje en el que si tu quieres crear algo por abajo, por ejemplo, un ambiente de tristeza o de alegría...la música se expresa conceptualmente como ambiente sonoro, digamos,

respiración, viento, todo eso es música, ritmo, también, ¿no? Sí, muchas veces se utiliza. El problema de la música es que cuando empiezas, cuando ya no hay música, hay silencio, que no deja de ser otro signo musical, en contraste con los sonidos.

Sonia: El silencio, sorprende tanto como la música por el contraste

Inmaculada: Claro. Como tú empieces a marcar con música desde el principio, ahí te has metido. El silencio va a ser el vacío. Y eso es una cosa que a mi me come el coco mucho. A veces pasa en los ensayos que a veces el director me pide que siga, porque a veces improviso en los ensayos para probar cosas. –Sigue, sigue, sigue-Hasta que paramos y le digo: -mira, hemos hecho todo el ensayo con música.

Sonia: Y eso recarga también.

Inmaculada: Claro. Pero es que a los actores les encanta, tener música por debajo, y mucho más un piano²³⁴.

Sonia: Sí, y además se puede perder la atención en otras cosas o aspectos.

Inmaculada: A veces se van de ritmo. Lo que pasa es que todos nuestros actores son muy musicales. A todos ellos les hacemos pruebas de música. Les pedimos que canten un poquito y que tengan desarrollada la parte de la audición. Les pedimos que se enganchen, imiten...más que cantar, oír. Entonces se van de ritmo, y es que a ellos a veces les cuesta mucho trabajo. Porque se les cambia el ritmo del personaje.

Sonia: se van detrás del ritmo de la música.

Inmaculada: Y Juan se pone a darles voces: -¡No te dejes llevar por la música, que no estamos en un baile!-Porque se van, claro, les entra otra sensación. Es que no es lo mismo.

Sonia: Y claro, también para el espectador la música se vuelve algo tan usual que no te llama la atención, ¿no?, si hay demasiada música.

Inmaculada: Eso mismo veo yo. Ahora en *Augusto*...

Sonia: Cuando estás viendo una película en el cine, en el momento que entra la música, te arranca sentimientos, te echas a llorar, te arranca la emoción de algún tipo. Pero si siempre hay música...

Inmaculada: Si siempre hay, hay que subrayarla. Bueno, la música puede subrayar, o como decíamos, contar otra cosa. Yo no lo he hecho nunca porque no he encontrado aun ninguna obra en la que me guste hacer eso ni me lo han pedido tampoco. Sería que si hay alegría, tú pones música alegre o tristeza, tu pones una música triste.

²³⁴ Chion (2010) hace referencia a la presencia de músicos en las proyecciones de cine mudo, desde un solista, hasta una orquesta o un cantante que sincronizaba sus entonaciones con la imagen.

Sonia: Y tú haces todo lo contrario, ¿no?

Inmaculada: Sí, vamos, tampoco lo contrario.

Sonia: O la ironía, el contraste.

Inmaculada: Pero la música va más lejos que...porque eso es subrayar. Y también lo mismo, si te metes a subrayar, algo que hacen mucho los americanos. Quizás nosotros tenemos un pudor a hacer eso así. El otro día hice una cosa para *Augusto* y le pusimos unas campanitas. Se convirtió en algo que me decía el actor:- es algo entre Tim Burton y Disney-. Y yo me eché a reír y pensé: -esto no lo pongo-. Porque no soy americana. Porque funcionaba tela.-Que bonito- Pero eso nos da corte. Nosotros somos en eso mucho más duros. Los americanos, igual que hacen la comedia musical, ¿no?, que lo mismo dicen “buenas tardes” mientras están cantando una hora, y nadie dice nada y lo ve todo el mundo muy normal. Y eso no puede ser. Y claro en *El Payaso*, ¿qué haces?, ¿todo el tiempo lo tienes con música?. Esa fue la decisión y yo he luchado mucho para que hubiera silencios, y que muchas cosas sean en silencio y la música empiece casi al final de la escena como un empujón para terminar la escena pero no desde el comienzo, porque es que se pierde la atención, o por lo menos yo pierdo la atención. También nosotras somos más sensibles a la música. Pero claro, cuando hace una cosa en silencio musical, y toda la escena está en silencio, se centra más...y una vez que el público conoce lo que está pasando ya le metes la música para apoyar o para algo.

Sonia: ¿La utilizas como leit-motiv?

Inmaculada: A veces lo he utilizado. Bueno, como su propio nombre indica, o rítmico, o musical. Pero sí, sí lo suelo usar, porque funciona bastante bien. Pero lo difícil es encontrar...Claro, tú primero te fijas en un personaje que no necesariamente tiene que ser el protagonista. A veces te llama la atención otro tipo de personaje. Y tienes que hacerle la música a eso, a esa sensación que te da el personaje. Y suele ser un leit-motiv de alguna manera, claro. Porque otra cosa que creo yo que es importante en el teatro es repetir músicas. No hacer como “los 40 principales” que llamo yo una música, otra música, otra música. Porque la música se te debe ir quedando, como pasa en el cine, si no es como tirarla a la basura. De alguna manera repetir música te hace recordar, relacionar algo. Eso de que haya poca música, más bien pocos temas, trabajados de distinta manera. Son los temas filosóficos por ejemplo que puede haber en una obra...

Sonia: Influencias del cine mudo, ¿tiene algo?

Inmaculada: No, porque yo realmente no...Ah! Por parte de él dices. Por parte de él no se.

Sonia: Pero lo que buskais...

Inmaculada: No porque no somos... Yo soy muy cinéfila, Juan no tanto.

Sonia: Si lo apunté es porque me lo recordó.

Inmaculada: Puede ser que exista esa relación. Porque esas cosas no las sabemos nunca. A él le gusta Buster Keaton, pero ve poco cine, le gusta poco. A mi me gusta muchísimo el cine, el cine bueno. Yo voy al cine por lo menos dos o tres veces al mes, sola, me gusta, ver películas subtituladas... Pero yo... no se, no lo hemos verbalizado nunca. Por mi parte no, seguro. Vamos, a mi me gusta el cine mudo.

Sonia: Pero igual pensé que escenas de esas de la mesa, rítmicas sin palabra, en las que el sonido era lo único y lo más importante.

Inmaculada: Sí, pero vamos, que yo no lo pensé así. Hablo en toda mi obra de... para mí lo más difícil es el “miren ustedes lo que va a pasar”. Le digo yo a Juan siempre eso y se ríe mucho de mí, que es la cámara de lejos con personas que parecen hormiguitas, y es algo que me hace mucha gracia. Ahora le va a tocar al público y vamos a ver qué es lo que va a pasar.

Sonia: Claro que... cuando tú tienes una imagen de una persona sintiendo intensamente lo que sea, si le pones música empática, a la americana, lo que estás haciendo es...

Inmaculada: Subrayar.

Sonia: No, más de lo mismo. Es como que se lo estás poniendo muy fácil al espectador y no le estás retorciendo las tripas. Pero si la música pasa de eso, esa indiferencia musical resalta un montón las cosas, pero es difícil hacerlo bien. Pero hay circunstancias que son tan cliché.

Inmaculada: Pero tampoco puede ser poner una música tan alejada que el espectador...

Sonia: No, no, no. Hay circunstancias tan cliché que están en todas las películas americanas, típicas como el baile con todo el mundo contento y bailando y no se cuanto y cuando alguien llega y le dice al protagonista la peor noticia de su vida y tú ves esa escena con la música de baile o las cajitas de música, todo eso que está producido por medios mecánicos. Pero eso ya lo tenemos muy comido. Hacer algo artístico con música anempática. No se si has visto la canción de Penik Etek con música minimalista, algo que te retuerce las tripas porque la música minimalista es fantástica, porque es anempática, solo hace tiquitiquitiiii, ya se pueden estar muriendo, amándose...

Inmaculada: Uno de los temas que lo tengo que terminar en un par de días es eso, un tema minimalista en un momento dado y el contratenor cantando.

Sonia: Pero tú juegas mucho con eso, lo que yo he visto tuyo, juegas con la anempatía, usas muchos vales.

Inmaculada: Te voy a pasar lo que yo he pensado siempre de los compositores. Cuando yo estudiaba análisis, yo pensaba eso: ¿Y Bach pensaría lo que estaba haciendo? Ahora voy a modular a Re mayor.

Sonia: Para nada.

Inmaculada: Y ahí cuando yo estaba estudiando pensaba que tenía mucha gracia, tú compones y luego te traducen. Pues sí a mí me parece eso, lo que estamos hablando, que tienes que decir algo. Si no, dices lo mismo, vale, es una manera de hacerlo pero no es enriquecedor. Que es lo que pasa en la típica música de cine cuando el director le encarga al compositor lo que le da la gana. Es difícil que un director tenga una cultura musical como para poder dirigir un poco más lejos, ¿no?

Sonia: Claro.

Inmaculada: Sin embargo, cuando ves a Fellini y Nino Rota o esas colaboraciones, ahí se ven a dos personas contando una historia. Es fundamental esa unión, es la letra, porque si no, no ves la dimensión de lo que ha hecho ese músico.

Sonia: Pero eso es lo que haces tú, de manera consciente o no, poniéndole o no una letra.

Inmaculada: Eso es lo que hago. Eso es lo que va pasando en la obra de teatro, en los ensayos, y así va surgiendo, porque tú te acabas emocionando con la obra, y así va saliendo. Es como que tienes que expresarlo de alguna manera porque a mí el teatro cada vez me gusta más. Si yo no tuviera un marido director de teatro intentaría dirigir teatro.

Sonia: ¿Y actuar?

Inmaculada: No, actuar nunca. Nunca me ha atraído actuar. Qué cosa más difícil. Debe ser horroroso. Aparte que todo el control que tienes que tener de todas las cosas, la técnica. La dirección por ejemplo es muy interesante, a mí me gusta mucho.

Sonia: Yo creo que ya diriges, por lo que cuentas de que estáis los dos ahí en los ensayos y componiendo sobre la marcha.

Inmaculada: Sí pero no, yo siempre digo...En uno de los cursos de doctorado tuve que dirigir una escena y entonces dirigí *Amistades peligrosas* y como tenía dos actores nada más, dos amigos que se ofrecieron a hacerlo pues puse a dos homosexuales, porque allí no había para un hombre y una mujer y vengo y digo: Juan, yo no puedo más. Los actores venían con su papel preparado y a mí el escenario se me ponía así (inclinado) y si los actores se ponían en un lado, a mí el escenario se me volcaba hacia el otro lado. Y es

como un barco que no se cómo equilibrarlo. Y me dice Juan: - hay muy poca gente que se da cuenta de eso.

Él es muy bueno moviéndose en el espacio. Y no hizo más que dos cosas, tú un paso atrás, tú sobre está diagonal, pum, pum. Hizo el barco así ¡pum! y se equilibró.

Porque era horroroso. A los pobres los traía locos con “poneros más adelante, no mejor más atrás” Feísimo, todo feísimo. Dos tíos allí arrinconados. “No, mejor separaros”. Y es que no sabía hacerlo, no sabía la técnica para poder hacerlo.

Sonia: Como público solo ves cuando funciona pero no sabes el porqué.

Inmaculada: Como todo lo bueno, parece fácil. O sea que el punto más empático de una escena sea el centro, al fondo, eso no lo sabe nadie. Nos pensamos que algo toma protagonismo en boca del escenario y el protagonismo está al fondo. Y si pones una escena en boca y otra al fondo, el público lo que ve es el fondo. Resalta más, eso son técnicas de dirección, aunque lo más importante es izquierda-derecha porque es como se lee.

Sonia: No, es mucho más fuerte cuando entran al contrario que en el sentido de la lectura.

Inmaculada: No, no, no, dicen que no. Tú tiendes a mirar a derecha, más que a izquierda.

Sonia: Pero si tu quieres buscar incomodidad, algo que de verdad te choque tienes que...

Inmaculada: Ah, como incomodidad sí.

Sonia: Por lo menos los bailarines lo tienen clarísimo, vamos.

Inmaculada: Yo siempre he oído todo lo contrario.

Sonia: Que la entrada fuerte es ésta (derecha) y que la entrada débil es ésta (izquierda).

Inmaculada: Me refiero a que lo normal, a como el público lee es izquierda-derecha.

Sonia: Hombre claro.

Inmaculada: Luego el otro sentido te incomoda más.

Sonia: Esa es la cosa

Inmaculada: Es como leer al revés o lo que quieras. Pero si tú estás narrando una cosa importante. Imagínate que hay dos escenas a la vez, dos cosas que están pasando simultáneas: uno se está vistiendo y el otro está pintándose, no se. Tú vas a mirar a la izquierda, al margen de lo que tú dices que es otra cosa. Si violentas eso, pues sí.

Sonia: ¿No utilizáis los términos que se utilizan en cine como existente-preexistente, diegética-extradiegética...?

Inmaculada: Eso no se utiliza en la práctica, eso se utiliza para analizar, pero no lo se. La verdad es que no se analiza mucho la música del teatro. No es como el cine.

Sonia: Y la música que hay en escena, ¿los actores la están escuchando?

Inmaculada: ¿Antes?

Sonia: ¿O es como ambiente? Ellos cuando están actuando...

Inmaculada: Los personajes, ¿dices?

Sonia: Se suponen que la están escuchando y les afecta, o ¿es más para el público como pasa en el cine?

Inmaculada: Es para el público, menos en momentos...

Sonia: Por eso les regañas cuando les dices: os estáis dejando llevar por la música.

Inmaculada: Lo que pasa es que el actor..., claro, ...es para el público, efectivamente. Al menos que sea música interna. O sea, en *Dröppo* hay una fiesta donde cantan una canción y la bailan.

Sonia: Claro, en este caso la música está allí, presente.

Inmaculada: Es su música. O ponen la radio y están escuchando un partido de fútbol ruso. Que por cierto, me equivoqué y era polaco. Pero si no, no. Es para el público. No sabía yo ese detalle. No me lo planteo. La música está narrando la historia para el público.

Sonia: Sí, como pasa en el cine, en donde por ejemplo vemos una pareja de enamorados y en ese momento la música es de fondo pero es para engrandecer el grado de emotividad.

Inmaculada: Hombre, la música que yo hago es en muchos momentos más cinematográfica, que específica para el teatro. En general yo veo, que aquí no se le hace mucho caso a la música en el teatro, el público no presta atención. Cuando he trabajado con otras personas te das cuenta de que no hay una cultura musical. El noventa por ciento de los actores y directores no tienen ni idea de música. Es más, posiblemente ni siquiera les guste. Eso se nota, que la función de la música en sus obras es un florerito, un adorno. Que suene música, que haya una escena vacía, o que... no le dan... Ahí sí que estoy yo de acuerdo, pero no porque hable mucho si no por el desconocimiento y la incultura general que hay. Yo es que en eso soy muy radical. Yo creo que la música en general, en las artes aquí, hay un desconocimiento importante. No hay afición.

(Entra Juan Dolores en la entrevista)

.....
Juan: ¿Cómo se llamaba aquel hombre que trabaja con los locos? Entonces son fundamentalmente líneas muy gruesas, sin una gran carga psicológica, y de un material mucho más inmediato, de no reírnos del inconsciente, sino de lo inmediato

Inmaculada: Claro que las líneas son gruesas pero el sentimiento del espectáculo...

Juan: Claro, claro, el sentimiento del espectáculo sí. Es la diferencia que suele confundirse con un tipo. Entonces son realmente personajes pero son personajes...

Inmaculada: Carne

Juan: Tosco. ¿Cómo se dice? Hoy estoy fatal. Porque no reciclan el sentimiento por el pensamiento. Un poco por ahí.

Sonia: ¿quién es el tipo que trabaja con locos?

Juan: Éste...

Sonia: ¿Pero es un director?

Juan: No, no. Es un pintor. (se refiere a Jean Dubuffet)

Sonia: ¿Y para qué utiliza a los locos?

Inmaculada: Para reflejar la realidad del mundo.

Inmaculada: (leyendo una entrevista que le hicieron a Juan) Dice... *“le interesa la tradición del esperpento, de lo grotesco y así lo manifiesta tanto en los clásicos del siglo de oro español como en los espectáculos de danza y teatro que dirige...”* Aquí lo dice, mira, en una entrevista suya, o te la paso... *“Teatro bruto, teatro bruto trabaja sobre el mundo de lo grotesco, de lo deforme, creo que fue Jean Dubuffet quien lo teorizó al defender un arte espontáneo. A mí me interesa porque entronca con la España oscura y con una tradición estética presente en nuestro Barroco, en Goya y sus pinturas negras, en Valle-Inclán y el esperpento...”*

Es eso lo que se encuentra muchas veces en Goya. Es que mira, tengo aquí una entrevista tuya, que acabo de encontrar del Cultural y se la voy a pasar. Te paso el link.

Juan: En mi oficina están todas las entrevistas metidas en el ordenador.

Inmaculada: Te lo he dicho, si me las podías traer. Pero se las paso por e-mail. Yo es que en mi vida he hablado como hoy. Es la primera vez que verbalizo algo.

Sonia: Y en las clases en el día a día, ¿no?

Inmaculada: Bueno, en las clases continuamente porque además yo lo enfoco mucho en cuanto al teatro y la música. En las clases trabajo música para actores, y están trabajando algo que ni siquiera se les había ocurrido.

(...)

Sonia: No se si esto es mejor preguntarle a él o a ti: la situación del teatro ahora, hoy día. O es mejor no hablarlo.

Inmaculada: No, sí, pero él te va a hablar mejor que yo en eso, pero vamos. La situación del teatro en Andalucía.

Juan: Va mal. Horrorosa.

Inmaculada: Pero yo lo llevaría al arte en general. Y el teatro por supuesto.

Juan: Al arte, a la industria, a la universidad, a todo. La industria es una gran madrastra, una mala madre.

Sonia: Pero a pesar de que se estén haciendo menos cosas por cuestión de presupuesto, ¿se apuesta por proyectos innovadores?

Juan: Te voy a decir una cosa. Los grandes centros culturales están dirigidos por gente que no son de Andalucía. El Teatro de la Maestranza de Sevilla por Halffter, el Centro de Estudios Escénicos por José Carlos Plaza, de Madrid.

Sonia: Porque no se apuesta por la gente de aquí.

Juan: No, no se apuesta.

Inmaculada: Está habiendo gente muy buena, que si no hubiera, vale. Bueno, lo que está pasando.

Sonia: ¿Qué tal la compañía de Sevilla La Cuadra?

Juan: Eso es un grupo, es una cosa histórica que está ahí.

Inmaculada: Aflamencado.

Sonia: Pero ¿siguen funcionando?

Juan: Sí.

Sonia: ¿Pero es una compañía, una sala, una asociación? Porque invitan a otros, ¿no?

Inmaculada: Es una compañía, que tiene un local y les han dado ahora un teatro. Son como un poco el reducto del teatro andaluz, flamenco y esas cosas. Son los mimados por la administración. “¡...Vamos los toreros...!” Esos son. Muy bien hecho, muy equilibrado.

Sonia: Yo pensaba que era una sala en la que todos los días estaban consiguiendo que hubiera algo, alguna representación pero de gente de aquí y de allí.

Juan: Son ellos. No hay una programación sino que ellos programan sus espectáculos.

Sonia: El TNT ¿estaba aquí también?

Juan: Sí, claro. Ricardo Iniesta.

Inmaculada: Y luego hay una idea en Andalucía, eso es una idea mía, que pienso yo. Aquí hay unas subvenciones ahora de teatro, y luego vienen los programadores y hay una red de teatros públicos por toda Andalucía importantes y unos teatros fantásticos. Pero las obras las eligen los programadores.

Sonia: ¿Quiénes son?

Inmaculada: Pues depende, el técnico del ayuntamiento que ponen allí. Yo me puse a vender un día hace un montón de años y cuando ya me he peleado con tres lo dejo porque

digo, es que voy a arruinar al Velador para los restos. Entonces, ya te digo que es una teoría mía y que habrá gente que no piense igual. Hay una comisión que elige digamos a los mejores, a las compañías cuyos espectáculos se consideran aptos para girar por los teatros públicos que son subvencionados noventa y nueve por ciento y ahora está en manos de los programadores elegirlos o no. Se pueden dar casos como...hay casos tan tristes como el de La Zaranda, Premio Nacional de Teatro que no gira jamás por Andalucía pero tiene una subvención anual.

Sonia: ¿Y por qué?

Inmaculada: Porque no lo contratan los programadores.

Juan: Yo creo que se han ido como compañía residentes a Lyon

Sonia: Pues son buenísimos esa gente.

Inmaculada: Claro que son buenísimos. Y después lo que tiene el flamenco. Yo no tengo las cifras pero puede ser el doble de lo que suman la música clásica junto al teatro. Luego la apuesta política es por los valores de toda la vida. A mí me pasó que me invitaron a la presentación del candidato. Yo no sabía ni para lo que era. Era para la última candidatura de Chaves. Fue una fiesta, con una conferencia por la mañana y tal. Un mitin, y yo no se cómo y por qué acabé yo allí. Pues porque sí, porque llegó la invitación y había que ir. Y ahora pusieron los logros de Andalucía en 25 años. Salió un bailaor, salió Cristina Hoyos, salió Esperanza Fernández, de cante flamenco, salió el director de Doñana y el de las células madres de Granada y se acabó. Era sobre la cultura. Cuando acabó, yo conocía a la Consejera de Cultura y me dirigí a ella: Oye, vamos a ver, no habéis contado nada diferente de lo que habéis hecho en estos 25 años. Vamos a ver, el flamenco ya estaba, lo de las investigaciones está muy bien. ¿Y las orquestas sinfónicas que habéis creado en todas las provincias? Porque no le dais importancia ni vosotros mismos. La Joven Orquesta de Andalucía, no se ha contado, el apoyo a la Orquesta Barroca no se ha contado, la red de setenta conservatorios en Andalucía no se ha contado porque no os importa...

Yo estaba indignada. Ni un músico clásico. ¡Tres flamencos! Y entonces llamó a Chaves y le dijo «que dice que no hemos hablado de tal y tal».

Pues esas son las manos en las que estamos. Así nos va. Es una mala madre, que maltrata a sus propios hijos. Es una madrastra que prefiere premiar a los de fuera. Y por ejemplo en las orquestas pues entran los rusos y no entran los de aquí. Desde que han recortado presupuesto entran los rusos.

Sonia: Pero si le van a pagar lo mismo, o sea que por recortar presupuesto no es.

Inmaculada: Pues eso es lo que tenemos y en esas manos estamos y para el teatro muy mal. El teatro lo lleva José Carlos Plaza y trae a gente de Madrid. Esto es el retiro de los actores y directores teatrales de Madrid.

Sonia: Y estáis hablando de Sevilla. Imaginad en Málaga.

Inmaculada: Hablo de lo que conozco.

Sonia: Sevilla es vamos, el top. Arrímate tú a otra provincia. ¿Sabes que la Diputación de Málaga organiza ahora el segundo congreso de Artes Escénicas en Málaga, coordinado creo por Rafael Torán?

Inmaculada: No me había enterado.

Sonia: Y hacen mesas redondas, ponencias, conciertos, van a hablar también de la música. Antonio Meliveo va a dar una charla, no se si Francisco Gálvez iba a hacer algo también.

Inmaculada: ¿Cuándo?

Sonia: Me parece que era en marzo.

Inmaculada: No conozco a Meliveo. Nos dieron el premio, nos dieron en El Jorobado de la Catedral. Hice yo la música, me dieron el premio a la mejor música compartido con Meliveo pero yo no pude ir a recogerlo. Entonces no lo conozco.

Sonia: Pues una de las cosas que van a hacer en el congreso, una de las mesas redondas es tratar la situación actual de los teatros y ver de qué forma, con subvenciones de empresas privadas o cómo hacer para mantenerlos. Es algo que están haciendo ya en algunos puntos de España, contar con patrocinadores o privatizarlos y poder así organizar los ciclos con dinero proveniente de organismos privados.

Inmaculada: Mira, han gastado una barbaridad. Yo estoy en la comisión de la música. Hay dos: comisión del teatro y comisión de la música en Andalucía. Lo de música es mucho más duro porque son ochocientos proyectos. Claro, música coge todos los estilos.

Sonia: ¿Pero comisión de qué?

Inmaculada: De música, de la Junta.

Sonia: ¿Para conceder, para hacer qué?

Inmaculada: Bueno, hacemos dos cosas. Yo lo que hago normalmente son los circuitos, escoger cuáles son aptos para presentar a los programadores y así cada programador debe elegir su programación. Igual que el teatro. Hace seis años que entre yo allí, no había grabaciones. Te encontrabas dossier sin grabación. Como no había ningún músico en la comisión no se habían fijado en esto. Y entonces están los bolos que tiran los precios a la

baja de funcionarios de la orquesta. Y eso se está cepillando a los chicos formados aquí, nuestros.

SONIA: Claro, y al del ayuntamiento del pueblo le interesa más contratar tres cosas a más bajo coste que una sola más cara.

Inmaculada: La historia es que tú con dinero público le has dado un dinero a una compañía como el Velador con un montón de actores. Le has dado una serie de millones para hacer un montaje, además la haces bien, porque eso es otra, valorar el proyecto una vez que está hecho. Y ahora Andalucía no tiene obligación de programarlo. Eso es tirar el dinero a la basura. Nosotros estamos programados por España, pero aquí el dinero que te ha dado Andalucía para montar un teatro no lo ven los andaluces porque no le gusta al programador. A ver cómo se chupa eso. ¡En teatros públicos! Yo siempre lo digo en la comisión, que tendría que haber obligación de programarlos. O sea, les guste o no, hay un porcentaje obligatorio. Es decir, los espectáculos que nosotros subvencionamos y que tienen un buen resultado pues esos deberían ser programados. Pero, ¿quién dice que sí o que no? A mí me lo han dicho gente del teatro: el teatro no tiene códigos como la música. Y se quedan tan anchos.

Sonia: Vaya. ¿Vosotros actuáis más fuera de Andalucía?

Inmaculada: Aquí hacemos pueblos. Bueno hacemos Granada, Málaga y tal pero, sobre todo, hay mucha más aceptación fuera. No existe apoyo a una compañía que, yo creo, es de calidad. Y sobre todo es de risa pues, cada espectáculo que tenemos, lo llevamos a La Abadía que, yo pienso, es uno de los sitios más prestigiosos de España. Ahora en junio nos han contratado dos semanas la compañía nacional de Teatro Clásico con *Las Gracias Mohosas* en Madrid. Eso no se corresponde con el apoyo que tenemos aquí. Porque aquí hay una política que es para todos. Todos tienen derecho. Y en la música pasa igual. Todo el mundo tiene derecho. Yo creo que es fruto de una democracia joven todavía donde confundimos más la valía de una cosa que una falta de sentido democrático. Es la única explicación.

Y lo peor de todo es que no han conseguido crear espectadores. Con todo el dinero que se ha invertido, ¿cómo no se hace un estudio de por qué no hay espectadores?

Sonia: Porque además estás hablando de espectáculos gratuitos.

Inmaculada: Claro, claro. Esto es todo gratuito, que esa es otra de las cosas. La cultura del «todo gratuito». Pues no, pon al menos tres euros. Es una teoría que a mí no me ha gustado nunca, porque parece que es cierto, que la gente desprecia lo que es gratis.

Sonia: Sí, eso es verdad.

Inmaculada: Hablé con la de Educación, proponiendo que hay que crear espectadores desde el colegio. ¿Cómo? ¿Llevándolos a los espectáculos esos matinales espantosísimos? No. Llevándolos al teatro por la noche para que conozcan el hecho teatral. Por las tardes es cuando se va al teatro. No va uno por las mañanas con el chándal a borriquetear unos con otros.

Sonia: Eso lo hablaba yo con Rafael, el por qué se hacen conciertos didácticos pero no (o mucho menos) teatros didácticos.

Inmaculada: Bueno, hay teatros para niños pero que se usan para inculcarles cómo usar el agua, como reciclar y cosas así. Pero no sobre el teatro. Y los teatros que hay para niños de esos de «cómo están ustedes» son horrorosos y eso no le gusta a los niños porque no es su realidad. Y personajes que no son nada creíbles. Es un teatro disuasorio, el niño que ve eso, no va al teatro nunca más. La cuestión es que los teatros siguen vacíos. Esa es la única realidad. Y siguen vacíos por desconocimiento, porque las comedias musicales de Madrid están llenas, la gente va a verlos y les gusta.

Sonia: Pues en Málaga, cuando he ido al teatro, muchas veces están las entradas agotadas en el Cánovas, pero quizás porque es muy poco lo que traen a Málaga. Es muy poco pero tiene aceptación. Igual los conciertos no se llenan, pero el Cánovas sí.

Inmaculada: Pero no hay espectadores, entiéndeme, o sea, cuando tú...no nos vamos a comparar con Londres pero cuando en Londres la suerte es que consigas una entrada, pues tendremos que tender a eso. Eso lo decía Michael Thomas. Claro, en Londres es todo privado, está muy bien gestionado, pero hay mucho público que paga. Aquí es todo gratis total de las arcas del Estado. Se está invirtiendo una pasta increíble y no está dando resultado. Y en la música clásica pasa lo mismo. Se llena de la misma gente siempre. Porque yo no veo los conciertos llenos de jóvenes, ni de chicos. No se están creando nuevos espectadores. Y eso viene del problema de la educación en los colegios.

Sonia: Pero yo como música entiendo que haya menos afición a los conciertos tal y como se plantean los conciertos, claro.

Inmaculada: No, y porque es más difícil. Yo se lo decía a mis alumnos y a mis hijos desde siempre. Me decían «es que yo me aburro» y yo les corroboraba que en los conciertos es que hay partes en las que uno se aburre. Porque es verdad, un concierto, con todos sus tiempos, es verdad, tú misma te aburres y se te va el santo al cielo.

Sonia: Te da tiempo a pensar, cosa que a lo largo del día no te da tiempo a hacer. Pero...en el teatro tú no aceptas aburrirte.

Inmaculada: No. En el teatro eso no se puede aguantar.

Sonia: Pues en la música deberíamos pillar un poco ese concepto. Pienso que no hay actualización ninguna del formato concierto y eso no puede ser.

Inmaculada: Pero si además a la mayoría de los músicos no nos gusta la música, no nos gusta oírla.

Sonia: ¿Y cómo se podría plantear el cambio del formato? ¿Mezclándolo con otras artes o cambiando el repertorio? Porque es cierto que sentarse durante dos horas a escuchar una orquesta es duro y difícil mantener la atención. Sin embargo en el cine, una película de más duración te mantiene absorta o el teatro. En la ópera sí que ha evolucionado en las producciones y hacen Flautas mágicas con escenografías muy modernas. Pero la orquesta no ha evolucionado nada en siglos, ni en vestimenta ni colocación. Es un ritual monótono que puede aburrir.

Inmaculada: Yo es que me relajo mucho, me calmo.

Sonia: Hombre sí, para echar un rato fuera del mundo está bien. Pero se supone que no es a eso a lo que se va. Se supone que es a entrar en un estado de conexión y tal y eso yo creo que es insostenible. Habrá quien se escuche una sinfonía de Malher sin perder la atención ni un momento.

Y en la vida que vivimos que lo que se dice en la orquesta en cuarenta minutos, en quince estaría más que dicho.

Inmaculada: Quizás el problema es que nosotras al ser músicas necesitamos de mucha concentración.

Sonia: Y eso cansa.

Inmaculada: ¿Tú aguantas la música de fondo?

Sonia: No. Yo voy escuchando cada nota y entonces no puedo hacer otra cosa a la vez.

Inmaculada: Yo tengo que quitar la música porque se me va la olla. Si vamos a un concierto, vale, porque ahí vamos a escucharlo. Pero cuando ya no hay nada más que decir, pues ya no hay más que decir. Pero por ejemplo Salomé de Strauss puedo escucharla diez veces y no me cansa.

Sonia: Sí, pero cuando hay voz, ya es otra cosa.

Inma: Voy a ver si soy capaz de encontrar mi currículo.

VII.1.2. Entrevista en profundidad realizada a Inmaculada Almendral en Sevilla el 22 de diciembre de 2014.

Sonia: Para empezar me gustaría preguntarte algo que ya te comenté el otro día. Siempre me dio la sensación de que tú compones mucho más en compás ternario, por aquello de que hay muchos valeses que llevan el compás ternario pero, haciendo el cómputo final de cada obra analizada, resulta que el tiempo o temas con compás binario es mayor al ternario. ¿Tienes alguna preferencia, por qué seleccionas un compás u otro?

Inmaculada: Quizás el compás ternario lo utilizo en momentos álgidos de la obra teatral, bien por un recuerdo feliz o como en el caso de *La Noche* donde lo utilizo para olvidar la muerte que se avecina. Entonces, todo lo que está en compás binario, anterior a esos momentos, es menos relevante, emocionalmente hablando. Quizás sea por eso. Porque siempre coincide con un momento alegre. Normalmente me gusta hacer lo contrario. Es decir, en los momentos más duros me gusta poner un momento pasado. Es como si buscase un contrapunto para no subrayar el sentimiento de la acción teatral, sino más bien, abrir una ventanita que le de otra visión emocional y eso siempre lo hago en ternario. Quizás sea eso, que son momentos más emocionales en los que recordamos más.

Sonia: Puede ser. Cuestiones estilísticas. Tras realizar el análisis de las seis obras no podría definir tu estilo compositivo ya que es muy variado. Mi pregunta es si eliges ese estilo concreto para buscar contraposición con la temática del drama o todo lo contrario. Por ejemplo, en esta última obra de *El invisible príncipe del baúl* el estilo era rock que nada tenía que ver con la temática o contextualización temporal de la obra teatral y en otras obras sí podríamos encontrar cierta similitud estilística entre la música y el drama. Pero lo que no entiendo es por qué en *Dröppo* aparece una bulería o en *El Deseo* aparece un pasodoble, o por qué hay temáticas o estilos muy diferentes. De igual forma utilizas un himno o un aria lleno de dramatismo. Entonces mi pregunta es cómo escoges el estilo que vas a usar.

Inmaculada: lo primero que veo es la obra, y sobre todo lo que ya te conté en la entrevista anterior, que sea el director el que me cuente la obra porque su visión muchas veces no tiene nada que ver con el texto en sí, referido a la situación o contextualización, caracterización de los personajes, etc. Hay conceptos como el de fiesta, dependiendo de

la cultura de los personajes. En el caso de *El Deseo*, los personajes son españoles donde el concepto de fiesta se sitúa entre las bombas y el frío. Lo más cálido para ellos es la cultura que tienen en su subconsciente musical que, en este caso, es el pasodoble, los toros, etc. En el caso de *Dröppo*, ya que planteábamos que eran unos personajes emigrantes supuestamente de un país del Este y que saben tocar y tienen un piano pues su fiesta era lo más culta posible para demostrar que todavía seguían con esa calidad cultural aunque no tuvieran dinero. Su dignidad sigue en pie. En ese sentido, sí hay puntos comunes como son mirar la cultura, el ambiente, el subconsciente musical que puedan tener los personajes en cada una de las obras. En cuanto al estilo en sí, es muy variado porque el teatro es muy variado. Lo primero que hago es, durante varios días, mirar muchos estilos. Tengo un libro sobre la armonía del siglo XX que para mí es como una Biblia. Lo primero que hago es trabajar con diferentes escalas, por ejemplo, la de Messiaen o escalas modales, y ahí voy buscando nuevas ideas. Si me dejase inspirar por lo primero que viene, siempre sería lo más fácil o lo mismo. Mi idea de partida es la música contemporánea, pero todo se define cuando llego a los ensayos. Tomo decisiones previas como “voy a hacer una música modal o voy a utilizar la escala de tonos y semitonos” como sucedió en *La Camarera del Eduardo* o en *El Recreo* planteé una música serial pero siempre teniendo en cuenta que la música debe ayudar a la historia del teatro, no funcionar de forma independiente. Es mucho más complicado que en el cine donde la acción, los cambios de escena, exteriores, se pueden aprovechar para incluir una música diferente, cosa que no sucede en el teatro.

Sonia: ¿Por qué incluyes en *Dröppo* un palo flamenco? Me desconcierta. Me has explicado el por qué del uso de un paso doble en *El Deseo*, pero *Dröppo*, contextualizada en un país del Este, ese palo flamenco a mí me sugiere que es una forma de sacar a la luz la procedencia de Velador, española, de Sevilla, cuyo folclore es éste y ahí tenéis una firma.

Inmaculada: Sí, efectivamente hay un poco de lo que tu dices, pero también se incluye con la idea de amplificar el ritmo de la escena. La idea se resume en realizar la acción de comer con un ritmo, que la comida se haga ritmo y el ritmo se haga comida.

Sonia: Si es por ese motivo, podrías haber puesto uno polka y no lo has hecho.

Inmaculada: Es por dar riqueza y por el Sello que tu comentas. Nuestros actores saben muchos ritmos y saben palos flamencos. Pero si la obra se lleva a Alemania, puede que sólo perciban un juego rítmico, sin relacionarlo con el flamenco. Pero estos ritmos son mucho más ricos que los propios de una polka o un vals, debido a su esencia como compás de partes desiguales. No voy a entrar en la polémica de qué es el ritmo de bulerías, pero indudablemente la sensación que produce es de compás de partes desiguales y eso crea mucha riqueza rítmica. Creo que lo hacemos por ese motivo también además de lo que tú comentas, que es nuestra propia cultura.

Sonia: Lo que está claro es que en esa escena, si conoces la procedencia de esa cultura, de ese palo, la música te traslada. Incluso podría ser peligroso porque te extrae de la obra teatral. Si estás inmerso en la cultura del País del Este y, de repente, aparece la bulerías, y te trasladas a Velador-Sevilla.

Inmaculada: ...Sí, sí: Eso lo hemos hablado. No es un hecho al azar.

Sonia: Otra cosa es que a mí me guste o me deje de gustar. Pero por lo que presencio, es peligroso utilizar una obra de otra cultura si el drama no está contextualizado allí.

Inmaculada: Quizás lo que queremos a veces es universalizar. Por esa situación que tienen los emigrantes, algo que se puede dar en cualquier lugar del mundo, que viajan con sus raíces culturales. Pero es algo que el director y yo lo hablamos y dijimos “y por qué no”. Son dos minutos con nuestro sello.

Sonia: En mi análisis he comparado estos juegos rítmicos con compañías tipo Mayumaná por ser un juego rítmico que utiliza instrumentos no musicales, percusión corporal y la voz. Y bueno, ellos hacen ritmos de todo tipo y no te hacen cuestionarte la procedencia cultural de cada uno de ellos.

Inmaculada: Más aún si no conoces esos ritmos. En *La Cárcel* también jugaban a las cartas sobre un ritmo de bulerías.

Sonia: Claro, pero ahí era más lógico pues está contextualizada en Sevilla.

Inmaculada: Yo lo propuse y Juan me apoyó el realizar el almuerzo con ritmo de bulerías que no son más que cuatro compases que van variando. Nuestros actores son muy capaces de realizar este tipo de juegos rítmicos.

Sonia: Cuestiones tímbricas. En todas las obras usas la voz, como voz hablada, cantada o en el sello Velador. Es algo lógico, si los actores hablan, por qué deberían dejar de usarla. Pero se percibe cierta predilección por la voz como instrumento musical.

Inmaculada: Sí, la voz cantada por los actores o grabada. La considero muy orgánica y dúctil.

Sonia: En otros instrumentos musicales se habla de la similitud tímbrica con la voz humana como es el caso del violonchelo. La voz es la voz.

Inmaculada: La voz es el instrumento más cálido y expresivo que existe. Por ejemplo, ¿por qué uso la voz en *El Patio*? Porque ellas no tenían voz. Entonces puse voz todo el tiempo para darle voz a los personajes. Es como si la voz grabada, cantada, contase la historia de las niñas, cuando surge el amor o la soledad. Y es porque ellas no hablan. Ese fue mi pensamiento.

Sonia: El resto de las tímbricas usadas también son bastante heterogéneas en las diferentes obras. Digamos que violín, violonchelo y piano los tienes muy cercanos por ti misma o tus hijos. Pero también empleas el trombón, clarinete, triángulo, etc.

Inmaculada: El uso de la cuerda frotada tienes que planteártelo mucho pues posee una calidez que igual no es interesante según para qué. Hay obras en las que no he usado la cuerda, por ejemplo, en *El Deseo atrapado por la cola*. En ese caso porque no tenía mucho sentido y me parecía más lógico que hubiera viento y un piano que cuerda. Pero sí es cierto que la uso mucho porque le pasa como a la voz, que expresa de una manera muy cálida. El viento aleja en cierta manera, aunque a mí me gusta mucho pero digamos que se aleja más de los personajes. En cambio, la cuerda se pega a los personajes y quizás por eso la uso más. De hecho tuve un caso muy concreto, a raíz de la muerte de mi padre, con sólo dos semanas de diferencia tuve que escribir la música para *Cada mochuelo a su olivo* de Valle-Inclán y no usé la cuerda. No la usé porque es una obra bastante cómica y

yo tenía que hacer una música graciosa y yo no estaba para mucha gracia. Por ello que no usé cuerda, tan sólo instrumentos de viento.

Sonia: Buscando que no fuese tierno o cómico.

Inmaculada: Buscando más objetividad, digamos. Porque en ese momento pues no estaba yo para mucha comedia. Empecé a componer dos días después del entierro de mi padre. No usar la cuerda era una forma de desprenderme de mi célula principal.

Sonia: Elección de las tonalidades. He visto en alguna de las obras analizadas que hay cierta relación tonal entre los temas, como podría pasar en una sinfonía o sonata donde aparecen tonalidades cercanas como pueden ser el relativo o la dominante. No se si es pura casualidad o es premeditada esta relación tonal. Me gustaría que me hablases de la elección de cada tonalidad y de la relación entre ellas.

Inmaculada: Bueno, hay una cierta relación tonal porque yo considero que la música de una obra teatral tiene que tener coherencia. Yo siempre digo que no quiero hacer los 40 Principales, cada uno con su tonalidad diferente. Entonces sí que busco como un ambiente digamos tonal o modal homogéneo. Pero no lo hago tan consecuente como el relativo mayor o menor, sino más buscando tonalidades cercanas. Trabajo siempre en capas, para que no haya excesiva música.

Sonia: Modo mayor o menor. Percibo más presencia del modo menor o modal, ¿cierto?

Inmaculada: Sin duda.

Sonia: Sin un centro tonal definido o sin cadencias.

Inmaculada: Considero que en la música para teatro es muy arriesgado hacer cadencias. El teatro no es el cine y no está tan cerrado en el tiempo. Por ello me interesa dejar el tema musical en el aire, sin cadenciar.

Sonia: Porque al estar la pista de la música grabada, puede que no coincida con la duración de la escena, ¿no?

Inmaculada: Pero la pista está grabada de tal manera, sin cadenciar, que siempre se le puede sumar más.

Sonia: Pero si el técnico de sonido le ha dado al play, ya poco puedes hacer. A no ser que la pista sea larga, larga y hagáis un fade out cuando corresponda.

Inmaculada: Claro, normalmente es así. De hecho, ahora desde la era digital, yo escribo los temas y después les sumo algunos trocitos más y lo repito 10 minutos para que el técnico tenga margen. Lo malo era en la época de las cintas de casete donde el final tenía que ser el final y había que rebobinar. Eso sí que era problemático. Ahora, con la grabación digital procuro incluir una parte *a* y una *b* y después medio *a* con medio *b*, resultando así como un puzzle. Y, en ese sentido, cadencias no hago nunca jamás. Porque, además, tampoco existen esas cadencias en las obras teatrales para las que yo he trabajado, sino que van concatenándose una escena con otra, una escena con otra, donde una misma escena tiene dos o tres planos y por eso que no termino, no cadencio los temas musicales. Respecto al uso del modo mayor, es un modo que yo considero mucho más contundente que el modo menor, como más claro, como muy recto y claro. Tu quieres expresar una cosa y la expresas. En cambio, lo modal o el modo menor tiene otras ventanitas que el público siente.

Sonia: ¿Pero no lo usas con esa idea de modo mayor en relación a algo alegre y modo menor en relación a algo triste?

Inmaculada: No, para nada, no es esa relación entre tema musical menor y argumento triste. No como tu dices, sino como algo más antiguo, aunque antiguo no es la mejor definición, sino con más capas. Así lo percibo yo y justo por esa riqueza de lo modal y modalidad menor, lo uso mucho más que el modo mayor.

Sonia: ¿Buscas anempatía o empatía con tu música? He detectado mucha anempatía, mucha estaticidad en la música en momentos en los que, por ejemplo, en la escena estás viendo un asesinato, algo que tiene mucha más fuerza.

Inmaculada: Sí, sí.

Sonia: ¿Pero lo haces de forma consciente?

Inmaculada: Sí, sí, totalmente. Mi intención es no subrayar lo que está pasando y un poco con la idea de que la música cuente la historia desde otro punto de vista. Para mí la música es como un espectador o, más bien, un narrador que está contando la historia desde su punto de vista que puede que sea diferente a lo que verdaderamente está pasando. Por ejemplo, en Augusto hay momentos que le pongo la música triunfal de la bicicleta cuando él cree que vuela. Eso naturalmente es como Spielberg. Pero normalmente no empleo así la música sino que ésta cuenta lo que acontece de otra manera. A lo mejor, en mitad de una fiesta puede aparecer una música melancólica porque realmente es la última fiesta.

Sonia: Cantidad de música. ¿Cuándo decidís qué escena va a llevar música? ¿Establecéis un porcentaje temporal que por ejemplo no supere el 30% de la totalidad de la obra teatral?

Inmaculada: Bueno, suele pasar al revés. O sea, suele pasar que empezamos y entonces yo propongo temas, voy probando músicas, corroborando con el director. Algo que le suele pasar a muchos directores es que, cuando le vas dando música, te van pidiendo más porque ya no sabe qué hacer sin música.

Sonia: Claro, es que queda muy bien y, cuando la pruebas, funciona como el azúcar.

Inmaculada: Y ahora te piden poner otra música, o la misma y se vuelven como locos. Tú eres la que tienes que delimitar y proponer “no, en esta escena sólo pondremos un bajo o algo muy tenue.

Sonia: O sea, que eres tú la que le para los pies en cuanto a cantidad de música.

Inmaculada: Sí, sí. El director, cuando le das la primera música....

Sonia: Fíjate, que lo que me comento Meliveo me contó que con Banderas le sucedía lo mismo. La intención de Banderas era musicalizar hasta un 80% de la totalidad de la

película²³⁵, a lo que Meliveo se negaba puesto que, con la de texto que había, la música entorpecería su comprensión. A lo mejor, en otro tipo de cine con mucho menor uso de la palabra, sí podríamos añadir más cantidad de música. Pero en un teatro o cine cargado de palabras, no debería haber más de un 30-40% de música. Si no ya la música satura, se hace imperceptible y convierte a la obra en un musical.

Inmaculada: Claro, porque la música qué es lo que hace. Pues depende de la función que te plantees. En el cine es distinto. Pero yo no he hecho música para cine así que no puedo hablar. Pero es verdad que, tanto en el teatro como en el cine, lo ideal sería que, una vez terminada, la viera el músico y comenzara a componer porque yo siempre digo que la música no arregla nada.

Sonia: Pero vosotros tenéis muchos pasajes de música en vivo, temas cantados o donde la música interviene en el argumento.

Inmaculada: Ah, sí. Cuando están cantando sí. En esos casos sí.

Sonia: Te refieres entonces a cuando la música es No Diegética.

Inmaculada: Claro. Esa sí pues te da mucha más libertad como compositor. En el teatro es muy difícil hacer eso porque la máquina sigue y sigue.

Sonia: Pero en el cine, perdona que te corte, en el cine componen después.

Inmaculada: Claro, y yo lo entiendo y me parece genial. Porque, además, para el compositor es un lujo porque compones exactamente los segundos necesarios. Una de las cosas que tiene el teatro es que tienes que desarrollar una forma musical pero reducida a un minuto o a 40 segundos, donde puede haber una introducción, nudo y desenlace. El director va viendo que la música le va abriendo otras perspectivas, otra visión, dando otra expresión a la escena. De hecho, la primera vez que llevo la música ya bien grabada al ensayo, los actores, como dicen en Sevilla, se dejan ir. Y les dice el director «no

²³⁵ Referido a *El camino de los ingleses*.

escuchéis la música, no os dejéis llevar por la música». Porque se van quedando y quedando.

Sonia: Es que es muy fácil dejarte llevar y que tu ritmo corporal y tu expresión, estado de ánimo, sea la de la música.

Inmaculada: Claro, totalmente.

Sonia: Repetición de temas. Hay temas que aparecen varias veces, una sección o enteros o con otra instrumentación. Lo haces supongo que buscando una unidad temática o tipo leitmotiv como el *tema de Augusto*.

Inmaculada: Sí, o del propio sentimiento. Por ejemplo en *La Cárcel* el *Tema de la Periconá*, es un tema que, por un lado, es una especie de tema de amor, medio melancólico, medio alegre, porque es un momento en el que lloran felices. Entonces, siempre que se habla del mismo amor, suelo meter el mismo tema. Lo hago para que, o bien de sentimiento, de amor, envidia, misterio, etc., lo que llaman también los actantes, o bien de los personajes, leitmotiv de los personajes. Pero eso no lo hago casi nunca.

Sonia: O sea que, más que leitmotiv de los personajes, es si coincide el sentimiento.

Inmaculada: Sí, sí, más bien así, si coincide el sentimiento.

Sonia: ¿Algún cliché? Por ejemplo, aparecen himnos varias veces. En la escena antes de comer en *Svo-zos*.

Inmaculada: Sí, es como la oración de «bendice Dios nuestros alimentos». Es la canción que los une a ellos. Porque se supone que *Svo-zos* es una institución a la que acaban de llegar.

Sonia: Me llama mucho la atención, y esto cambiándote un poco de tema, la escena de la boda, la haces en silencio.

Inmaculada: Sí, cierto.

Sonia: Eso sorprende mucho más que si hubieras acompañado la escena de una música, si hubiéramos escuchado una marcha nupcial tuya.

Inmaculada: Sí porque es una boda un poco extraña, no se sabe si es un juego o no lo es. Entonces es como si el sonido se alejase y mirase desde fuera. Entonces quedaba todo medio trágico.

Sonia: Percibo mucha tensión en esa escena al escucharla en silencio.

I

Inmaculada: Sí, cierto.

Sonia: Mucha más si la escena hubiera acontecido con música, como todos esperábamos. La caja de música de Augusto. Las cajas de música son muy anempáticas porque se mantienen impasibles pase lo que pase. Ya puede estar tronando, la sábana volándose o lo que sea.

Inmaculada: La cajita de música, yo le comenté al actor que por qué no poníamos una como un elemento de su vida. O sea, es que Augusto trae una sola maleta con toda su vida en ella, con cuatro cositas. Entonces, entre esas cuatro cositas, pensamos incluir una caja de música, como uno de los recuerdos del personaje. Así que compramos una, probé varias y ésta me gustó tanto por fuera como la música. Pero ahí no me preocupé en exceso por la música, puesto que es una música de dentro de la escena y que iba a estar por encima de cualquier otra música.

Sonia: En el cine se usa, por ejemplo, sobre un asesinato, una desolación, o lo que sea, y ahí sigue la caja de música, sin inmutarse.

Inmaculada: Es verdad. Pero aquí, no. En este caso, él trae sus cosas y una de las cosas más queridas es su caja de música. Quizás, si nos ponemos profundos, a mí me encantan las cajas de música. Me han gustado muchísimo toda la vida.

Sonia: O sea, que más bien es algo personal.

Inmaculada: Y no me he dado ni cuenta, de hecho no tengo ahora ninguna, pero me han gustado siempre mucho.

Sonia: Hay un momento que comento que la música te puede trasladar en el tiempo o en el espacio y servir de nexo o resumen temporal. Justamente, una de las veces que se oye la caja, es cuando él está durmiendo, la escena con la música dura minuto y medio y ya se está levantando cuando acaba la música, cuando rompe el violín. Entonces comento que la música te transmite el paso del tiempo, una noche entera.

Inmaculada: Sí, en ese caso lo usamos así.

Sonia: Hay otras escenas, creo que es cuando están comiendo en Svo-zos y realizan uno de los llamados Sellos Velador que en un minuto, ha terminado todo el almuerzo nupcial. Cómo la música te puede hacer sentir ese paso del tiempo sin que te choque lo más mínimo.

Inmaculada: De hecho, hay muchos temas que yo los llamo *Paso del tiempo*

Sonia: Así que, cuando le pones ese nombre es justamente por eso, como un resumen temporal.

Inmaculada: Sí, sí.

Sonia: ¿Buscas algo de unidad estilística o temática en cada una de las obras? Sí que he visto que la instrumentación, la que escoges, la mantienes toda la obra. Y el estilo, más o menos también porque, por ejemplo, en El Patio es muy parecido todo el estilo. En otras, quizás sea más variado porque ya metes el Pasodoble, la Bulería, la canción de cuna, etc.

Inmaculada: Pero cuando hay estilos diferentes es porque son canciones concretas dentro de la escena. La otra no. La otra es que yo veo la obra como un conjunto absoluto, como una unidad. No concibo poner instrumentos diferentes porque eso a mí me daría mucho desorden. Es mi manera de pensar. Comprendo que otros compositores no lo vean así pero creo que eso es lo que ayuda....

Sonia: Si no sería un potpurri, un muestrario.

Inmaculada: Es mejor menos temas. Y, en cuanto a la instrumentación, en cuanto tomo la decisión de qué instrumentos usar, no me gusta cambiar, ni hacer instrumentaciones con muchísimos instrumentos porque siempre me da la sensación...

Sonia: Sí, es cierto, usas 3 ó 4, no más.

Inmaculada: Claro, porque siempre me da la sensación de incredibilidad. Digo, ¿dónde esta la orquesta que no la veo? Es una cosa que es pequeñita.

Sonia: Sí, salvo cuando escuchamos música preexistente en vivo como el *Vals de las Flores*.

Inmaculada: Claro, pero eso es otra cosa. O en los saludos. Que ese es el típico trabajo que nunca sirve para nada, pues ya empiezan a aplaudir y no se oye nada. Para el saludo pongo de todo, triángulos, una orquesta entera.

Sonia: Sí, pero a veces para los aplausos usas temas que ya habían salido antes.

Inmaculada: Sí, pero lo que hago es engordarlo, instrumentarlo de nuevo. Siempre lo utilizo, nunca pongo un tema nuevo. De hecho, cuando estoy componiendo temas digo, «esto puede servir para el saludo». A veces, lo pongo más rápido lo que implica que no he podido usar los mismos instrumentos y lo he hecho yo con sampler y ya le he metido muchos más instrumentos. Fíjate bien y lo verás, siempre un poco más rápido y más instrumentado casi rayando a lo hortera porque le meto timbales y de todo.

Sonia: ¿Juan tiene algo que ver con esa elección temática o tímbrica?

Inmaculada: Lo único que me dice es que no le gustan las flautas. A él no le gustan las flautas traveseras y a mí me encantan.

Sonia: En las seis obras analizadas no hay ninguna.

Inmaculada: Hay pocas porque cada vez que la uso me dice «ya estamos con la flautilla». No le gustan las flautas. Solamente en *Almasur*, que es una obra no te la he pasado, es toda de flauta y viola y percusión árabe. Pero me costó la misma vida. Él me da libertad absoluta. Sólo a veces me dice que algo no funciona y siempre lleva razón porque él conoce la obra entera, la lleva en la cabeza. Por ejemplo, en *Los Ciegos*, tuve que hacer tres valeses, porque tiraban para abajo, y tuve que irme a casa tres días y pensar en los Valeses de Viena. Y eran momentos de alegría y la música no podía tirar para abajo. Pero él no se suele meter nunca.

Sonia: Para terminar me gustaría que me hablases de qué se está haciendo ahora en Andalucía, qué se está innovando, quienes van por el mismo camino, se hacen cosas muy clásicas.

Inmaculada: El problema de Andalucía es que no hay espectadores. Hay una infraestructura buenísima, en cada pueblo hay un teatro buenísimo pero no hay espectadores.

Sonia: Pero se están llevando a los niños al teatro. Pero no se si estará dando resultados.

Inmaculada: Pero eran teatros de payasitos, integrados en las actividades extraescolares. Yo creo que al teatro hay que ir por la tarde, bien vestido y fuera del horario escolar ya sea con profesores o padres, pero no como el que va al zoológico. Se hace todo demasiado lúdico. Deberíamos aprender del resto de europeos o rusos. Y nosotros somos privilegiados porque tenemos mucho público fijo. Hay muchas compañías que están cerrando o alquilando locales para otras actividades, apostando por 2-3 personas contando chistes como medio de vida muy a su pesar.

Una de las apuestas de Velador es que antepoemos nuestro estilo. Ahora vamos a montar una obra con 7 actores. Si haces un siglo de Oro, no lo puedes hacer con dos actores. En ese sentido, hay muchas compañías que están tirando la toalla. Por ejemplo la Zaranda, que no giran por Andalucía, se han trasladado a Francia a vivir.

Sonia: No creo que sea por estadísticas que digan que no va a tener aceptación.

Inmaculada: No, pero es cierto que no hay espectadores. En Madrid si hay mucho espectador y mucho teatro.

Sonia: Muchísimas gracias por todo, Inmaculada.

VII.1.3. Entrevista en profundidad realizada a Juan Dolores Caballero en Sevilla el 22 de diciembre de 2014.

Sonia: Buenas tardes Juan. Inmaculada y yo hemos estado hablando ya un buen rato y te repetiré algunas de las preguntas que le hice a ella si te parece bien. A ella le preguntaba sobre, por ejemplo, las cuestiones estilísticas de la música, si las elegías en relación al hilo argumental de la escena o justo buscando algún matiz opuesto, si tú le das libertad o interfieres en las decisiones dándole indicaciones como «quiero que me pongas un estilo flamenco o tal tímbrica».

Juan: No, yo le planteo la escena y ella va viendo, va escribiendo y lo va sacando. Es una tesis y antítesis y lo vamos construyendo en la escena pero cada uno por su parte y lo vamos confrontando. Pero en ningún momento le digo «quiero aquí que entre flamenco, quiero aquí que entre una música barroca, quiero aquí que entre un violín». No.

Sonia: Lo que sí me ha comentado es que tú, a veces, le indicas que algo no funciona.

Juan: Lo que no funciona, no funciona.

Sonia: Pero, ¿por qué dices tú que no funciona?

Juan: Porque no produce una relación como en última instancia la veo yo. Simplemente que no coincide con la intención que yo visualizo.

Sonia: Porque tú, cuando montas una escena, la visualizas con la música. No sabes aún cual será pero sabes lo que buscas.

Juan: No visualizo la música, lo que sí se es lo que quiero contar con la música. La música, en un momento determinado, no cuenta lo que la escena está contando. Por ejemplo, si yo quiero una escena dura y tal y ella me propone una música divertida, el resultado final no es una escena dura, sino que sería una contraposición que te lleva a otro lado. Y eso es lo que yo veo.

Sonia: ¿Tú le hablas de la empatía, anempatía o del carácter que quieres conseguir?

Juan: No, simplemente hablo en esos términos, es decir, esta escena es dura y yo quiero que el resultado sea duro. Lo que no puede ser es que yo quiera una escena dura y me plantee una música blanda.

Inmaculada: Que blanda no quiere decir amable. Que hablan de la escena porque, a veces, se plantean músicas alegres o no se qué en una escena dura y endurece la escena más aún.

Juan: Claro. Hablar de la puesta en escena es hablar de todos los lenguajes que intervienen que deben coincidir en la narración de la fábula. Cada lenguaje lo va a narrar desde un punto de vista pero sí van a narrar la misma fábula.

Sonia: Silencio o música.

Juan: El silencio es música.

Sonia: Me refiero a la ausencia de la música.

Juan: Ausencia de la música, no. Me gusta la música.

Sonia: Claro pero, si ponemos un 100% de música, lo convertimos en un musical y ya no llama nuestra atención, pasa desapercibida. ¿Dónde está esa proporción de sal adecuada?

Juan: Bueno. Volvemos a lo mismo, en la narración. Es decir, si en la narración se necesita música para terminarla, aparecerá la música. Si no se necesita, no aparecerá. Igual que, si necesito texto, aparecerá y, si no lo necesito, no aparecerá.

Sonia: ¿Quién decide dónde y cuando?

Juan: Yo. Digamos que soy el último.

Inmaculada: Yo propongo y él tiene la última palabra.

Sonia: ¿Trabajáis mucho la cuestión de comienzo o final de la música? Me refiero a que coincida con la entrada de un personaje , por ejemplo.

Inmaculada: Eso me lo dice el director.

Sonia: Yo, en alguna obra como en *Svo-zos* comencé a computar el número de personajes en escena relacionándolo con las frases musicales.

Inmaculada ¿Y?

Sonia: Pues que no me llevó a ningún sitio con lo cual dejé de tomar esa medición.

Juan: En *Svo-zos*, concretamente, sí coinciden las entradas de los personajes con la entrada de la música puesto que es danza. En teatro menos ya que es una cosa más aleatoria. Además, unas veces el técnico la mete antes y otras veces la mete después, dependiendo de cómo vea la escena.

Inmaculada: Una cosa que se me ha olvidado es la distinción entre música y ruido ambiente.

Sonia: Yo el ruido no lo he analizado, salvo en el comienzo de *La Cárcel* en el que comento que aparece el sonido de unos grillos, considerado sonido de ambiente para simular una noche de verano en un sitio caluroso como es Sevilla. Pero, en general, no analizo los sonidos ambiente.

Inmaculada: Claro, pero me refiero a la proporción de la música, donde también hay que tener en cuenta los sonidos ambiente.

Sonia: Tampoco he percibido muchos efectos así de ruidos.

Inmaculada: No, no hay muchos. En *La noche*.

Sonia: Pero ésa no la he analizado.

Juan: Concretamente, en danza sí que hay un punto de entrada y un punto de salida. En teatro es mucho más flexible.

Sonia: Pero cuando hay, os planteais que la música sirva para, por ejemplo, reunir planos, que suceden de forma simultánea o se suceden en el tiempo y son reunidos por la música: Esto sucede, por ejemplo, en la entrada de *El Deseo*, cuando los personajes vienen de la calle, de atrás del telón transparente y van apareciendo en la casa, o en la entrada de *Dröppo*, con ese amanecer y van realizando acciones diarias hasta que todos se levantan y preparan el desayuno. Esa función estructuradora de la música, en el cine se llama reunir.

Juan: Ahí es una introducción. Y no cumple esa función que tu dices de reunir planos porque, además, en el teatro es muy complicado.

Sonia: Es que me he dado cuenta que hay valores del cine que no se pueden adaptar al teatro.

Juan: Sí, en el teatro es muy complicado. Hay elementos del cine de los que el teatro no puede beber de ello como son la creación de varios planos a la vez. Por eso no necesita una música para reunir planos, es decir, en el cine tienes que hacer temporalmente un plano detrás de otro y darle unidad. En el teatro, no. En el teatro puedes desarrollar diez planos a la vez y no necesitas la música para unirlos porque ya en el tiempo están unidos.

Sonia: Diferentes planos te refieres a que sucedan diferentes acciones a la vez.

Juan: A la vez, y si tú te das cuenta, en *Dröppo*, suceden varias acciones a la vez.

Sonia: Pero ¿tú no consideras que, si hay varias acciones a la vez, la música separa o reúne? Puede que veamos en escena a varios personajes en los que percibimos que algunos están sintiendo la música y otros no.

Juan: No, porque además la música de la que hablamos en este caso no es la música que se hace allí en el sitio, es música que no es oída por el personaje.

Sonia: Ya, referido a música No Diegética.

Juan: Normalmente los personajes, incluso en la danza, que la bailan, no oyen la música nunca. Nosotros hacemos que el espectador cree, por eso te hablaba de la narración de la fábula. El espectador sí ve lo que con la fábula estoy contando, pero el personaje no oye esa música nunca. En ninguna obra oye la música.

Sonia: Pues en obras como en *Svo-zos*, yo sí noto...

Juan: Eso es danza y bailan la música. Pero en teatro no. Muchas veces vas contra la música. La música está narrando por encima. Por ejemplo, en *El deseo*, la música está narrando una cosa y el personaje está narrando otra.

Sonia: Yo he tomado el valor de reunir en escenas como aquella de El Deseo en la que se va La Tarta al mercado a vender su cuerpo y vuelve al apartamento desolada donde Pies Grandes la consuela. Yo en ese momento considero que la música reúne porque no hemos visualizado el otro plano, sólo lo hemos sentido. Si hubiera sido en el cine, lo habríamos visto.

Juan: Yo considero que, en vez de reunir, sería darle continuidad a la acción. La Tarta se va a ejercer de puta realmente, en un momento de guerra, a conseguir dinero y vuelve hecha polvo. Entonces lo que estamos haciendo es no reunir dos escenas distintas, sino dándole continuidad a un tiempo o escena que no aparece, que está fuera. Si tú a eso lo llamas reunir, vale.

Sonia: Pero lo veis más como un nexo de unión temporal.

Juan: Como te digo, más que un nexo de unión es una continuidad de escena. Estoy contando lo que está pasando fuera que no lo veo. Y luego, cuando vuelve, ya lo entiendo.

Inmaculada: Lo que hablabas tú de el bautizo de *El Padrino*.

Sonia: En el cine ese parámetro se mide muy fácilmente. Pero yo veo que, en el teatro, no funciona igual.

Juan: Sobre todo porque es otro lenguaje, claro. Entonces, lo que te he dicho yo, fíjate en *Dröppo*, donde hay muchas más escenas iguales. Suceden hasta cuatro escenas a la vez: una en la bañera, otra en la cocina, otra en el otro sitio, etc. y cada una tiene su mundo. Son unísonas, al mismo tiempo, cosa que en el cine tienes que partir la pantalla en cuatro para que funcione. Algo que se hizo mucho en los años 80, se partía la pantalla para ver varias escenas de forma simultánea. En teatro es un solo lugar.

Sonia: Nunca cerráis telón, para un cambio de escena...

Juan: No, yo odio los cambios de escena.

Sonia: ¿Vuestras obras son en un solo acto?

Juan: Sí, es que yo odio los apagones y los cambios de escena porque te sacan de la narración, te rompe la continuidad del discurso. Aquellos espectáculos que tienen que hacer dieciocho apagones y dieciocho cambios de escena es que no han sabido resolver.

Sonia: Casi siempre empezáis con música. Creo que de las seis obras analizadas, cinco empiezan con música.

Juan: Sí, es una forma de meter al espectador.

Sonia: Y casi siempre empezáis a oscuras.

Juan: Una que no empieza así es *Natta* que empieza con luz.

Inmaculada: Hombre, *Natta* comienza montando un pollo y entrando por el patio de butacas.

Juan: Lo hago porque es el acto del teatro. Oscuro, empieza la música y empezamos la representación.

Sonia: No esperáis siquiera a que el público se calle. Por lo menos, en los videos está la gente murmurando, sentándose y ya escucho la música.

Juan: Es una manera de empezar. Siempre hay una música de entrada.

Sonia: Pero un tema que está totalmente solapado con el siguiente, como pasa en *El Deseo* o en *La Cárcel*. Está el tema *Entrada y Paso del tiempo* pero están unidos.

Inmaculada: Sí, pero eso es otra cosa, yo me refería a la música de sala.

Juan: Pero sí hay una música de presentación del espectáculo. Esa música da la sensación del espectáculo. En *El deseo* es una música así como muy dura y rara, en *Dröppo* hay una música muy amable, En *Svo-zos* es una música muy suelta de impresionismo que te hace plantearte “qué va a pasar aquí”.

Sonia: El color, ¿tiene algo que ver con la música? Sobre todo, en *El Patio*, me han gustado mucho los colores, teniendo en cuenta que estoy viendo un video. Percibo blancos y malvas. Entonces he intentado buscar esa relación con la música.

Juan: Yo creo que viene todo unido. Es un colegio de niñas. Percibimos por un lado el color, por otro lado la música infantil, la dulzura contra ese blanco también virginal de primera comunión. Todo unido crea un ambiente absolutamente demencial.

Sonia: Para terminar quería preguntarte sobre las influencias que ha tenido Velador para adquirir su propio estilo para corroborar si todos aquellos que yo he considerado que os han influenciado como puede ser Goya, son correctos, me falta alguno o me sobra.

Juan: Déjame ver. Todo correcto. Quizás incluiría también a Fellini. Por lo demás, es así como lo cuentas.

Sonia: Muchísimas gracias por todo.

VII.1.4. Entrevista en profundidad realizada a Rafael Torán²³⁶ en Málaga el 26 de diciembre del 2010.

Sonia: Ante todo muchísimas gracias por atenderme sin conocerme de nada y en estos días festivos. Cuénteme algo de su compañía El Gato.

Rafael: Fue fundada en el año 2000 pero antes tuve otra compañía llamada Metrónomo que se llamaba así porque en escena sonaba constantemente este instrumento. Pero después de la EXPO el teatro sufrió muchísimo y allá por el año 93 tuvimos que deshacer la compañía.

Ahora en marzo vamos a estrenar con El Gato una obra de Miguel Romero Esteo que se llama *Bricolaje*. También nos gustaría hacer algo de teatro clásico.

Sonia: ¿Tienen una plantilla fija de actores?

Rafael: No, no, la plantilla siempre dependerá de las necesidades del espectáculo que vayamos a hacer.

Sonia: Los términos usados en el cine para la banda sonora, ¿son válidos para el teatro?

Rafael: No, no, para nada.

Sonia: ¿Cómo está la situación actual para las compañías andaluzas?

Rafael: Es muy difícil actuar en Málaga, uno de los motivos es que no hay salas destinadas a este género.

El año pasado se celebró el primer congreso provincial de Málaga de Artes Escénicas, se trataron temas como la gran cantidad de compañías teatrales profesionales registradas que hay pero que no tienen salida. Los nuevos actores lo tienen muy difícil para entrar en las programaciones.

²³⁶ Rafael Torán: Licenciado en Arte Dramático por la ESAD de Málaga, posee un máster en Artes Escénicas de la Universidad de Granada, director de la compañía teatral El Gato y miembro de la ADE (Asociación de Directores de Escena).

Los teatros no tienen fondos para hacer festivales. Hay teatros que están varios días cerrados.

Uno de los temas que se tratará en las mesas redondas de el II Congreso será intentar establecer relaciones con empresas, actores, compañías de otras ciudades para estudiar cómo están ellos solucionando el problema de la crisis. Quizá la solución sería semiprivatizar los teatros y pedir sponsors a empresas privadas.

Hay varios teatros así que están funcionando muy bien como La Fundación en Sevilla o la Estación en Zaragoza.

Sonia: Me gustaría que me orientase sobre bibliografía, webs, compañías de teatro, etc.

Rafael: Te voy a dejar una lista de webs o asociaciones que deberías conocer:

- www.cendeac.com. Centro Párraga, Murcia, teatro de Vanguardia.
- www.artezblai.com
- www.adeteatro.com Asociación de Directores de Escena de España
- www.primeracto.com
- Asociaciones: CAT centro andaluz de teatro
- NDM Nueva dramaturgia Malagueña
- Asociación Amigos del Teatro

También te aconsejo que contactes con:

- Óscar Cornago Bernal, investigador afincado en Madrid, pregúntale por webs de vídeos.
- Manuel Barrera Benítez, investigador .
- Mercedes León, escribe teatro, tiene un premio, es malagueña.
- Esperanza Galán, bailarina y fotógrafa amateur que está haciendo una investigación sobre el ritmo y la música dentro de la fotografía.

Sonia: Pues muchísimas gracias por todo. No le quiero robar más tiempo. Ya le devolveré los libros prestados. Y mucha suerte con el nuevo espectáculo.

Rafael: De nada. Ánimo con tu tesis. Lo que necesites.

VII.2. Correspondencia virtual

VII.2.1. Correspondencia virtual mantenida con Alejandro González Villalibre²³⁷ entre el 4 y el 6 de mayo de 2013.

Fecha: 4-5-2013

De. Sonia Carillo

Para: Alejandro González

Asunto: Tesis doctoral

Estimado Alejandro,

No nos conocemos personalmente. Realizo mi tesis doctoral sobre la música en el teatro, concretamente en una compañía andaluza.

El caso es que buscaba ampliar algo más sobre la inaudibility de Steiner y me topé con sus artículos.

Enhorabuena ante todo.

Quisiera que me recomendara qué artículos tiene publicados sobre la música en el teatro y si hay alguien más investigando en este sentido.

Un saludo,

Sonia Carillo

Conservatorio Superior de Música de Málaga.

.....
Re: tesis doctoral

Fecha: 6-5-2013

De: Alejandro González Villalibre

Para: Sonia Carillo

Hola Sonia,

Disculpa ante todo la tardanza en contestar, pero he estado fuera el fin de semana. El término de *inaudibility* de Steiner lo utilizo únicamente como punto de partida para

²³⁷ Alejandro González Villalibre: profesor de Musicología en la Universidad de Oviedo con publicaciones sobre la música de José Nieto en el cine.

estudiar al compositor José Nieto. Existe un contrapunto interesante en el siguiente libro sobre Bertolt Brecht que puede que te sirva:

FOWLER, Kenneth: *Received Truths: Bertolt Brecht and the problem of gestus and musical meaning*. New York, Ams Pr Inc, 1991

Tampoco puedo decirte mucho más, porque mi tesis se centra en la música de cine. Sin embargo, sí que no tengo constancia de nadie investigando sobre Teatro, aunque probablemente encuentres cosas en el catálogo de El Argonauta (www.elargonauta.com)

Espero haberte ayudado, aunque haya sido un poco. Mucha suerte.

Alejandro

VII. 2.2. Correspondencia virtual mantenida con Inmaculada Almendral entre el 10 y el 18 de julio de 2012

Fecha: 10-07-2012

De: Sonia Carillo

Para: Inmaculada Almendral

Asunto: dudas

Hola Inmaculada,

Qué tal seguís?

Tengo algunas dudas con respecto a la música de Augusto:

- la melodía de la caja de música, ¿es conocida, tiene nombre?
- la Introducción y entrada, ¿tiene una tonalidad, Do menor, o no hay centro tonal?
- el Miedo, ¿es 3x4? , Igual que la introducción, ¿es Do menor o sin centro tonal?
- La especie de Nana tocada con el violín, ¿es compás ternario? Es tan pausado que no lo pillo salvo en los tresillos. ¿es el mismo tema que lo que canta después el cuidador desde la ventana?

Y pregunta más rebuscada: ¿los timbres los escoges por lo que tienes en el momento o porque pegan con la obra-escena?

Cuando utilizas temas más contemporáneos como la introducción, ¿piensas que son anempáticos con la escena? Y el tema Gimnasia, con esa cámara lenta figurada por Augusto, ¿es anempático?

Qué cosas se plantea una con los análisis.

Un beso fuerte,

Sonia

.....
Respuesta

Fecha: 12-07-2012

De: Inmaculada Almendral

Para: Sonia Carillo

Querida Sonia,

Paso a intentar contestar tus inteligentes preguntas...

1.-La caja de música la compramos y hasta esta noche en que puedo ver el vídeo, no me acuerdo de ella.

2.- No hay un centro tonal claro, aunque está a veces en menor.

3.-El Miedo lo hice poniendo un pedal y, sobre unos timbres determinados, improvisando, viendo la escena también, así que no tenía en mente un compás sino un movimiento de avance y un titubeo Augusto.

4.- La nana del violín es la misma canción de la ventana, si. Es como la canción que el cuidador “utiliza”, como parte del ritual, al convivir con Augusto y que realmente sería un música anempática, con todo el misterio y fuerza que representa el término (por lo menos, eso creo yo) pues el punto de vista, oculto, sigue estando no obstante. Hay una canción que canta el cuidador después de pegarle en la que si hay ternura, es como si, por un momento rebosaran sus sentimientos, mientras Augusto lo tiene abrazado por la cintura. No la tengo grabada, pero te la mando en MIDI.

5.- La gimnasia es el paso de la vida real a la ilusión de la libertad, él consigue sentir que vuela libre, lejos de esa cárcel de por vida y la música entra en su sueño acompañándolo y haciéndole ascender mas.... Es una escena que me recuerda en sensaciones a ET, cuando los niños vuelan con las bicicletas...

6.- A veces está en $\frac{3}{4}$, otras pasa a $\frac{5}{4}$ y va, rítmicamente, *ad libitum*, pues lo grabé mirando la escena, (sobre los modelos previos que traje) En este caso utilicé un piano por ser un instrumento con el que se puede dar la inocencia, la dulzura infantil, sin caer en la lágrima y por ser también un timbre (sobre todo en el agudo) que nos ha seguido a lo largo de nuestra vida (occidental).

7.- La elección de instrumentos o timbre en general es de lo más difícil para mí, pues te va llevando a sensaciones: más o menos “pegadas al alma”, frío, demasiado cálido... en fin, casi pienso en colores y temperaturas, no se, es una sensación que he tenido desde pequeña con los instrumentos . Hay espectáculos que “oigo” tímbricamente nada mas leerlos y otros son mas misteriosos para mi, pues un timbre puede cambiar incluso el significado de una escena... creo yo.

.....
Respuesta

Fecha: 12-7-2012

De: Sonia Carillo

Para: Inmaculada Almendral

Inmaculada, por Dios! Qué interesante todo lo que me has dicho. Me abre mucho los ojos.

Sigo con la tarea.

Un beso fuerte ,

Sonia

.....

Respuesta:

Fecha: 18-07-2012

De: Inmaculada Almendral

Para: Sonia Carillo

Te contesto intermitentemente porque estoy con la música del *Rey Perico* que estrenamos en Almagro el día 20!!!! Muchas gracias por lo que dices, pero ten en cuenta que yo he respondido a tus preguntas, luego tú me has hecho responderte. Un abrazo muy fuerte, Inmaculada.

VII.2.3. Correspondencia virtual mantenida con Inmaculada Almendral el 1 de diciembre de 2014.

Fecha: 1-12-2014

De: Sonia Carillo

Para Inmaculada Almendral

Asunto: preguntas finales

Buenos días Inmaculada,

¿Qué tal estáis?

Me gustaría hacerte algunas preguntas para la conclusión:

¿Tienes preferencia por compases ternarios sobre binario? ¿Con qué motivo? ¿Lo decides en relación al argumento de la escena?

De igual forma, veo que usas mucho más el modo menor sobre el mayor. ¿A qué se debe? Sin embargo, en *Dröppo* o *Augusto* el porcentaje de piezas en modo mayor es superior al menor. ¿Algún motivo?

Un abrazo,

Sonia

.....
Respuesta:

Fecha: 1-12-2014

De: Inmaculada Almendral

Para: Sonia Carillo

Buenas noches, Sonia

Sí, es verdad que tengo preferencia por lo ternario y sobre todo por compases compuestos o de partes desiguales. Me dan más sensación de movimiento interno, de líneas onduladas, de balanceo, de transcurrir...

En cuanto al modo menor, así como algunos otros modos que utilizo en *Las Gracias Mohosas* como el Frigio, por ejemplo, es porque, aparte de las sensaciones que producen per se, que los hace, como con más "colores" emocionales, dan menos definición, son menos contundentes y, al no tener sensible, son abiertos para así crear una estructura de

discurrir continuo, de avanzar por la vida de la los personajes, por la obra, con todas las ondulaciones e indefiniciones que connota.

En *Augusto* fue voluntario: era una música que intentaba subrayar el sentimiento del personaje. Cuando aparece, es él, pero narrada al público, para enamorarlo y luego, volando feliz con su bicicleta, hacía falta una música que lo acompañara en su viaje triunfal.

En *Dröppo*, es una mayor "teñidito" de modal, creo. El himno que cantan al final, tiene un sabor del Este... Está en Do menor. La canción de amor de ella y la música del piano están en Mayor porque, cómo te diría, son momentos tan claros y tan sencillos como ellos: un enamoramiento, un aria de tenor decadente en una cena casera...

Te he mandado en Dropbox el pasodoble menos el piano. Tiene dos partes y la 2ª se llama *Toros* A lo mejor te puedo mandar la letra mañana, ¡porque la tiene el actor!

Me encantaría verlo, no sabes la ilusión que me hace. Es difícil que Juan pueda ir a Málaga, pero yo sí me apunto. Dime cuándo.

Un abrazo muy fuerte,

Inma

VII. 2.4. Correspondencia virtual mantenida con Lucía Álvarez Vázquez²³⁸ entre el 6 y el 9 de enero de 2013

Fecha: 06-01-2013

De: Sonia Carillo

Para: gregoria@unam.mx

Asunto: Lucía Álvarez, tesis doctoral

Estimada Lucía,

Soy profesora del conservatorio Superior de Música de Málaga. Estoy realizando una tesis doctoral sobre la música en el teatro concretamente de una compañía de Andalucía, España.

Me gustaría leer su artículo Lucía Álvarez, “El compositor en el teatro y el cine”. ¿Cómo puedo conseguirlo? ¿Sería tan amable de enviármelo?

Un saludo y felicitaciones por su trayectoria.

Sonia

.....
Fecha 7-1-2013

Asunto: El compositor en teatro y cine

De: pubcuc@gmail.com

Para: soniacarillo@hotmail.com

CC: lucialva2000@yahoo.com.mx

Mtra. Sonia Carrillo

Para la UNAM es un orgullo que los trabajos de nuestros académicos sean consultados y referidos en trabajos publicados o tesis doctorales, como podría ser en su caso.

²³⁸ Lucía Álvarez Vázquez: compositora y profesora en la Universidad de México UNAM, miembro de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias cinematográficas, con artículos publicados sobre la figura del compositor en el teatro y en el cine.

Le anexo el artículo solicitado y le marco copia a la Mtra. Lucía Álvarez para que esté enterada y puedan ponerse en contacto.

Se la envío en mi carácter de editor de la publicación, y sólo le pediría, si llegare a referirla en su trabajo, que en la bibliografía y nota correspondiente se señale completa la ficha bibliográfica:

Lucía Álvarez, «El compositor en el teatro y el cine», en *Musica para cine*, Cuadernos de *Estudios Cinematográfico* núm. 4, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos: UNAM, México, 2005; pp. 55-66.

Le comento que este artículo fue originalmente publicado en el núm. 12 de la revista del CUEC *Estudios Cinematográficos*, en abril de 1988 y presentado como conferencia en el I Encuentro Nacional sobre la Formación del Músico Profesional, un año antes.

Además de ser profesora del CUEC, la maestra Lucía Álvarez es docente en la Escuela Nacional de Música de la propia UNAM. Su trabajo como compositora en el ámbito cinematográfico le ha valido varios reconocimientos, entre otros el Ariel a la mejor música para las películas *El callejón de los milagros*, en 1994, y *Cuento de hadas para dormir cocodrilos*, en 2002.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo,

Editor Rodolfo Peláez
Publicaciones CUEC : UNAM
(55) 5682 8085

.....
RE: El compositor en teatro y cine
Fecha: 09/01/2013
De: Sonia Carillo
Para: pubcuec@gmail.com
CC: lucialva2000@yahoo.com.mx

Estimados señores,

Muchísimas gracias por enviarme el artículo. Por supuesto que será nombrada en mi tesis doctoral.

Me encantaría poder entrevistar a Lucía vía skype, gmail o correo electrónico. Este verano iré a D.F. y quizás sería una oportunidad para conocerla personalmente.

Mientras tanto leeré su artículo.

Agradecida,

Sonia Carillo

VII.2.5. Correspondencia virtual mantenida con Luis Fernando Morales Morante²³⁹ el 20 de diciembre de 2012.

Fecha: 20-12-2012

De: Sonia Carillo

Assunto: tesis doctoral

Estimado Fernando,

Buscando información sobre el encabalgamiento me topé con su artículo Estructura semántica e impresión emocional del overlapping o encabalgamiento con función expresiva . El caso es que estoy realizando mi tesis doctoral sobre la función de la música en el teatro, en una compañía andaluza, concretamente.

Quisiera hacerle varias preguntas:

1. Ve posible utilizar estos términos en el teatro o son más propios del montaje cinematográfico?
2. ¿Este artículo procede de un libro?
3. ¿Me puede recomendar alguna bibliografía en relación a la música en el teatro?. Pero no un musical o una ópera, sino, con la misma función que podría tener en una banda sonora en el cine, como parte del lenguaje comunicativo de la obra.

Muchísimas gracias con antelación y felicitaciones por su artículo,
Sonia Carillo

.....
Re: tesis doctoral

De: Luis Fernando Morales Morante (Fernando.Morales@uab.cat)

Fecha: 20-12-2012

Para: Sonia Carillo

Hola Sonia, gracias por considerar que mi trabajo te es interesante, respecto de tus preguntas:

²³⁹ Luis Fernando Morales Morante: Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Autónoma de Barcelona, con publicaciones y tesis doctoral sobre el overlapping audiovisual.

- El término encabalgamiento se usa también en otros ámbitos como la retórica y podría utilizarse con ese propósito, aunque de hecho es más cinematográfico.

- Literatura sobre el tema no ha mucho. Una es consultar mi tesis doctoral

<http://fermorales.blogspot.com.es/>

Ahí podrás ver un apartado donde hago una revisión del tema con aplicaciones al mundo de la publicidad y las noticias. Puedes consultar autores como Drew-Grimes, Annie Lang y Zhou.

Suerte,

Fernando Morales

VII.2.6. Correspondencia virtual mantenida con Manuel Seco de Arpe²⁴⁰ el 6 de septiembre de 2012.

Fecha: 6-9-2012

De: Sonia Carillo

Para: Manuel Seco

Asunto: Tesis Doctoral

Estimado Manuel,

No nos conocemos personalmente. Soy profesora del Conservatorio Superior de Música de Málaga. Estoy realizando mi tesis doctoral sobre una compañía teatral andaluza y la relación de la música con la puesta en escena. He leído que compuso la música para la obra *Almas y jardines* de Sara Molina

Me encantaría que me contestase a algunas preguntas.

¿Qué fue lo que le encargó Sara? Un estilo concreto, un ritmo, timbres, las escenas que tenían que llevar música? La incorporación de la música, ¿fue posterior al montaje de la obra o durante?. ¿Con alguna finalidad concreta? En las representaciones, ¿La música estaba grabada?

¿Hay alguna bibliografía, compañía teatral, videos, que me pudiera recomendar?.

Gracias con antelación,

Sonia

.....
Respuesta

Fecha: 6-9-2012

De: Manuel Seco

Para: Sonia Carillo

Estimada Sonia:

La obra fue encargada por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) para el Festival de Música Contemporánea de Alicante de 1995. Me pidieron una obra para el *Teatro de las Sonámbulas* que dirigía Sara sobre texto de Margarita

²⁴⁰ Manuel Seco de Arpe: compositor madrileño nacido en 1958 a quien Sara Molina encargó en 1995 la música para *Almas y jardines*.

Borja. La obra consistía en una serie de textos poéticos que se representaban escénicamente mientras las actrices (eran todas mujeres) declamaban dicho texto. El espacio escénico era importante y se utilizó el antiguo castillo de Santa Bárbara de Alicante. La incorporación de la música se hizo una vez leídos los textos y tras conversaciones varias con Margarita Borja. Compuse un Ricercare a modo de introducción, una schakesperiana al final (sobre texto de Schakespeare, según el guión) y una especie de cantata-madrigal titulada *Alma* (que puedes escuchar en youtube) cantada por el soprano natural José Ramírez, hoy profesor en el Conservatorio Superior de Murcia. También realicé unas pequeñas obras para cada uno de los textos que se interpretaba mientras se representaban. La música se interpretó en directo por el grupo Concertus Novo dirigido por José Miguel Rodilla.

No conozco grabaciones o vídeos, pero Radio Clásica tiene grabada el Ricercare, la Schakesperiana y Alma bajo el título de *Almas y Jardines* de Manuel Seco de Arpe. Puedes escuchar *Alma* en

http://www.youtube.com/watch?v=sKDawT0YRuM&feature=mfu_in_order&list=UL

Tienes más información sobre mis obras en <http://www.manuelsecodearpe.com>

Un saludo,

Manuel Seco de Arpe

VII.2.7. Correspondencia virtual mantenida con Oscar Cornago Bernal²⁴¹ el 1 de octubre de 2012.

Fecha: 1-10-2012

De: Sonia Carillo

Para: Oscar Cornago

Asunto: tesis

Estimado Oscar,

No nos conocemos personalmente. Soy profesora del Conservatorio Superior de Música de Málaga. Le escribo porque Rafael Torán (compañía teatral El Gato) me aconsejó contactar con usted.

Realizo mi tesis doctoral sobre la función de la música en una compañía teatral andaluza. Quizás me pueda recomendar algo de bibliografía, si alguien ha hecho algo parecido, alguna página web, dónde puedo encontrar una base de datos de videos de compañías españolas, algún artículo...

Cualquier ayuda me será muy útil.

Muchísimas gracias con antelación,

Sonia

.....
Respuesta:

De: Óscar Cornago Bernal

Fecha: 01-10-2012

Para: Sonia Carillo

Hola Sonia,

Te recomiendo que te dirijas a los centros de documentación teatrales, el de Sevilla y el de Madrid, y busques información ahí. En internet puedes encontrarlos. La Fundación Juan March, en Madrid, tiene otra biblioteca de teatro, que te puede servir, y luego están las hemerotecas, para buscar recepción en prensa de las obras, críticas, reseñas...

²⁴¹ Oscar Cornago: científico titular del Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Especializado en literatura y teatro contemporáneo.

Sobre teatro musical tiene que haber montones de cosas hechas, en realidad hay montones de cosas sobre casi todo, solo consiste en encontrarlas. Si no, empieza simplemente con internet, seguro que darás con algo.

Suerte con el trabajo, Óscar.

VII.2. 8. Correspondencia virtual mantenida con Pablo Iglesias²⁴² el 7 de abril de 2014.

Fecha: 07-04-2014

De: Sonia Carillo

Para: Pablo Iglesias

Asunto: Tesis doctoral

Estimado Pablo,

Felicitaciones por su trabajo. Estoy realizando mi tesis doctoral sobre la función de la música en las artes escénicas como medio de comunicación. He intentado ver sus artículos pero no funcionan los enlaces. ¿Habría alguna forma de que me enviase por mail alguno? Hoy estuve viendo el power point de el teatro de Bauhaus y también me interesaría el artículo sobre los medios audiovisuales en el teatro. Y si tuviera algún otro relacionado con el tema de la música, se lo agradecería. Muchísimas gracias con antelación, Sonia

.....

Respuesta

Fecha: 7-4-2014

De: Pablo Iglesias

Para: Sonia Carillo

Hola Sonia,

Me alegro de que te resulte útil mi trabajo. Cosas relacionadas con el sonido tengo en los archivos que te envíé adjuntos (sobre teatro y sobre cine). Hablo bastante sobre el uso del sonido y la música en el teatro de finales del siglo XIX y principios del XX (que son temas de los que no se encuentra mucha información en castellano) en mi libro "De las tablas al celuloide" que puede encontrarse fácilmente en las librerías (aquí, por ejemplo, lo tienes en amazon

<http://www.amazon.es/las-tablas-celuloide-Trasvases-discursivos/dp/842451131X>)

Te envíé también adjunto el artículo sobre el uso de los audiovisuales en la puesta en

²⁴² Pablo Iglesias Simón: licenciado en Dirección Escénica por la ESAD de Madrid. Doctorado en Comunicación Audiovisual.

escena. Espero que te sirvan y te agradezco que me tomes como referencia y me cites.

¿Dónde haces la tesis?

Un saludo, Pablo Iglesias

VII.9. Correspondencia virtual mantenida con Rafael Liñán²⁴³ el 6 de septiembre de 2012

Fecha: 6-9-2012

De Sonia Carillo

Para: Rafael Liñán

Asunto: Composición para Sara Molina

Estimado Rafael,

No nos conocemos personalmente. Soy profesora del Conservatorio Superior de Música de Málaga. Estoy realizando mi tesis doctoral sobre una compañía teatral andaluza y la relación de la música con la puesta en escena. He leído que compuso la música para una obra de Sara Molina *Hécuba, nomos y música de las ciudadanas*.

Me encantaría que me contestase a algunas preguntas.

¿Qué fue lo que le encargó Sara: un estilo concreto, un ritmo, las escenas que tenían que llevar música? La incorporación de la música, ¿fue posterior al montaje de la obra o durante?. ¿Con alguna finalidad concreta? En las representaciones, ¿la música estaba grabada?

¿Hay alguna bibliografía, compañía teatral, videos, que me pudiera recomendar?

Gracias con antelación,

Sonia

.....
Respuesta: 6-12-2012

De: Rafael Liñán

Estimada Sonia:

Encantado de conocerla.

No me queda claro si ya está trabajando sobre una compañía, o está en proceso de elección...

En cualquier caso, en efecto, compuse la música para "Hécuba", de la siguiente forma:

1. Todos los profesionales del proyecto, aproximadamente 30, convivimos juntos 24h/día, durante 12 semanas repartidas en 9 meses, en la Isla de Nueva Tabarca, frente a la bahía de Alicante.

²⁴³ Rafael Liñán: compositor encargado de realizar la música en 1998 para la obra teatral de Sara Molina *Hécuba, nomos y música de las ciudadanas*.

2. En base a las premisas y estructura inicial del proyecto marcadas por Margarita Borja (palimpsesto sobre "Las troyanas" de Eurípides) y las conversaciones diarias que manteníamos ella, Sara Molina y yo, frecuentemente también con el resto de artistas, teniendo como escenario la isla misma y todos los seres y objetos que encontrábamos, creamos la "opera" en sus dimensiones musicales, dramáticas, escénicas, etc.
 3. Yo manejaba una enorme y variadísima base de datos con música original mía (principalmente *Stabat Mater*, que puede encontrar en mi página web rafaelinan.com), música griega antigua (Seikilos, Orestes, himnos délficos, etc.) y música de repertorio "culto", desde la Edad Media (*L'homme armé*), hasta Mahler (*Kindertotenlieder*) y Brian Ferneyhough (*Cassandra's Dream Song*). Sembré estos materiales entre músicos y actores y los cultivé en las 12 semanas de convivencia, con ensayos de 6 - 8 horas diarias, a lo largo de los 9 meses, como un embarazo...
 4. Aparte de instrumentos convencionales y, muy importante, las voces de todos/as (incluso los instrumentistas), hicimos uso de todos los objetos que encontramos (sin dueño aparente) por toda la isla: bidones de gasoil, baldosas, piedras, conchas de moluscos, ramas, puertas y ventanas de madera y metal, etc.
 5. No hubo nada pre-grabado en mi trabajo.
 6. TVE2 dedicó un programa a la obra, del que tengo una copia (de mala calidad), y la compañía hizo otro, más amplio e ilustrativo que posee la profesora de la Universidad de Alicante Eugenia Funes, cuyo contacto actual desconozco.
- Espero que esta información responda a sus intereses.
Para más información no dude en seguir en contacto conmigo.
Saludos.
-

Respuesta

Fecha 6-9-2012

De: Sonia Carillo

Para: Rafael Liñán

Estimado Rafael,

Muchísimas gracias por su dedicación. Que trabajo más interesante para un compositor el que pudo hacer en ese "embarazo" en la isla. Intentaré buscar el video por medio de Eugenia Funes.

Sí que tengo una compañía concreta: El Velador, pero hay tantos trabajos interesantes en Andalucía y el resto de España que estoy entusiasmada, descubriendo los trabajos musicales que se han realizado en conjunto con las artes escénicas.

Muchísimas gracias de nuevo y enhorabuena por su trabajo.

Sonia

VII.3. Grabaciones de las obras analizadas