

ho biomecânico e do trabalho scenocompositivo; e um quarto momento sintético-sinérgico. Procuramos conseguir contar com um modelo ordenado e claro, e plasmarlo a futuro em uma publicação escrita que sirva tanto como referência para o ator como para diretores e formadores.

Palavras-chave: teatro - tecnologia - experimentação.

(*) **Ramiro Guggiari:** Cursó estudios en Filosofía y Artes (UBA) y Dirección Escénica (IUNA); se formó en dirección, dramaturgia y actuación con maestros como Stella Galazzi, Norman Briski, Pompeyo Audivert, Juan Carlos Gené, Mauricio Kartún

(**) **Karina Wainschenker:** Cursó estudios de Artes Combinadas (FFyL-UBA). Se formó paralelamente en actuación, danza, dirección teatral, literatura, guión, dramaturgia y corrección de estilo.

Música y títeres: una partitura de acciones

Laura Gutman (*)

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Resumen: ¿Cómo se comporta un títere en relación con su soporte sonoro ya sea música, voz, sonido puro, texto o silencio?

Hay en esa relación elementos de disociación inherentes a su técnica de manipulación, animación, o esencia interpretativa y también elementos de composición que incluyen la relación espacio-tiempo es decir ciertos patrones rítmicos en relación con la imagen plástica.

Palabras clave: sonido - títeres - música

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 145]

Según Tomás W. Adorno:

Si el tiempo es el medio que, en razón de su fluidez, parece oponerse a toda cosificación, la temporalidad de la música constituye precisamente aquello mediante lo cual esta se convierte en algo que sobrevive independientemente en un objeto, en una cosa. Por ello su ordenación temporal se llama forma musical. La denominación forma remite a la articulación temporal de la música al ideal de su espacialización. (Adorno.T.W.)

Para dar un ejemplo práctico y sensible imaginemos que queremos crear en el escenario un mar de papel manipulado por un grupo de titiriteros. Así, las acciones físicas junto con la voz animarán el objeto papel creando una imagen plástica a la que llamaremos, según el concepto del pedagogo y compositor Murray Schafer, “paisaje sonoro”.

Desde la perspectiva sonora trabajaremos a partir de la búsqueda en la improvisación para que el objeto pueda “corporizar” aspectos vocales y rítmicos, como por ejemplo, acentuaciones, texturas por simultaneidad, color por timbre y diferentes intensidades, apoyándonos en la imagen del mar en movimiento.

Esa será nuestra partitura de acciones.

Los elementos y herramientas de la improvisación delimitan un espacio plástico para la acción que favorece la experiencia y el desarrollo de la forma.

Dentro de ese espacio de acción es posible armar y desarmar, entrar y salir de la escena, incorporando así recursos para desarrollar los conceptos de equilibrio y proporción, que tienen que ver esencialmente con el sentido estético y la intuición.

Dice Adorno sobre la imagen plástica: “Los cuadros que parecen más logrados son aquellos en los que lo absolutamente simultáneo aparece como un flujo temporal que deja sin respiración”. (Adorno.T.W.)

Tomemos otro ejemplo. El cuadro “El grito”, de Munch. ¿Es posible “escuchar” esa imagen? Si es así, cada uno de nosotros escuchará su propio grito.

Por otro lado la imagen plástica del cuadro a pesar de su estatismo, parece fluir en el tiempo.

El grito es un ejemplo de como el gesto de la emisión arroja al sonido de la voz siempre hacia el pasado, es decir hacia su lectura retrospectiva, y la escucha contiene el impacto emocional.

El circuito de la emisión de la voz integra así el sujeto a su corporalidad enhebrando pasado y presente. Tiempo y espacio.

Cada uno de nosotros completará el sentido de la obra para sí. La voz, por lo tanto, en tanto que resuena queda sonando por su sonido-sentido.

La voz, ese objeto inasible, al igual que la mirada, revelan aspectos únicos e irrepetibles de la persona.

En su acepción clásica, el término persona deriva de máscara, se trata de la máscara que cubría el rostro de un actor cuando desempeñaba su papel en el teatro, sobre todo en la tragedia. De aquí derivan a su vez dos significaciones igualmente antiguas. “Hacer resonar la voz” como lo hacía el actor a través de la máscara. (Ferrater.M.S.)

La acción de llorar en el Teatro Noh muestra la mano delante de la máscara indicando la acción de secarse las lágrimas. Este gesto encierra el sentido que el intérprete le confiere a su personaje. El registro de esa partitura

de gestos y acciones nos pone frente a la particularidad de la interpretación en tanto cada intérprete se apropie de ella.

Recuerdo que la primera acción que le imprimí a un títere fue la de respirar.

El mecanismo de la respiración se puede volver un acto consciente mediante el entrenamiento de la voz para la escena, pero mucho más allá de sus implicancias fisiológicas, en ese acto volvemos a conectarnos cada vez con nuestro impulso vital.

En la acción de respirar estaba la conexión con la vida del títere-máscara-objeto.

Cada acción que compone nuestra partitura de acciones se va hilvanado con las siguientes por medio de frases. La frase es un concepto literario, sin embargo toda frase es musical. Más allá del decir, de la prosodia, en la acción de frasear está el impulso, la acentuación, el juego con las alturas y el ritmo. “Es curioso como de las inflexiones de la voz extraemos una especie de melodía; tarareando y probando notas con los dedos la buscamos en la flauta hasta que queda definida una hermosa frase musical”. (Vivanco. P)

La frase musical anima la respiración y genera movimiento. El movimiento de la frase se genera sobre un pulso, su construcción rítmica es su sistema circulatorio. Por su pulsación el ritmo de la frase está ligado al cuerpo.

“El ser humano hace música instintivamente fundándose exclusivamente en su tempo interior”. (Howard. W). El tempo es el tiempo en el cual la música transcurre.

Cada partitura de acciones tendrá su tempo. Solo escuchando el material podremos componer esa partitura y luego establecer relaciones entre las diferentes voces y contrapuntos. Como por ejemplo en el caso de un títere manipulado entre dos o más titiriteros, pensando que ese personaje es el que luego entra en relación con otros personajes y objetos de su mundo.

¿Y entonces, cómo será ponerle cuerpo a un texto en la interpretación con títeres?

Fundamentalmente desde la perspectiva estética que genera la interpretación con títeres y lo esencialmente “títeresco”.

Otra vez es el encuentro con el material, el gesto, la presencia, el tiempo de la acción y la respiración. Entonces aparecerán los matices y las sutilezas. Dejándose sorprender una y otra vez por lo que el títere va generando. Tal como señala Schilder:

...una vez creada la imagen corporal de acuerdo con nuestras necesidades y tendencias, no permanece inalterable sino que sufre un perpetuo flujo; a la cristalización sigue de inmediato una etapa plástica a partir de la cual se hacen factibles nuevas construcciones de acuerdo con la situación emocional del individuo. La imagen corporal cambia y también son constantes las transformaciones de las relaciones espaciales, de las relaciones emocionales en función de las imágenes corporales de los demás y la construcción de las imágenes corporales de los otros. (Schilder.P)

El personaje y su voz se juntan tanto en un plano interior, como en uno exterior al cuerpo del intérprete por la acción de un objeto mediador generando así un campo acústico que reviste al objeto de características particulares en relación con su estructura.

La revelación de la voz condensa la presencia. La voz va escribiendo el cuerpo desde su envoltura sonora, construyendo la caja de resonancia para el alarido y el llanto, uniendo el gesto a la palabra, devolviéndole al silencio su morada.

En el caso del títere de guante, por ejemplo, la relación ojo- mano que enlaza todo el circuito de la motricidad fina parece independizarse del cuerpo del titiritero y adquirir su propia voz integrando así elementos de la imagen al esquema corporal. En la parte está el todo. Así por medio de la evocación, un fragmento, una partícula de la cosa, se vuelve portador de la cosa en sí.

Es habitual, aunque no quiere decir que sea lo mejor o lo correcto, que en la técnica del títere de guante, se vean desplazamientos y gesticulaciones muy rápidas, que si lo llevase a la escala espacio-cuerpo-hombre, esos movimientos serían vertiginosos y los personajes caminarían corriendo como canguros. Lo mismo ocurre con las voces: también es muy común que el titiritero imposte su voz en un falsete muy agudo. Ello se debería a un impulso inconsciente, casi diría un esfuerzo, para “entrar” en un espacio más pequeño que el propio titiritero y, por lo tanto también en otro tiempo, otras velocidades. (Bufano. A)

Ya sea entonces que el soporte sonoro sea generado por el mismo titiritero o que venga desde otra fuente, nos colocamos por intermedio del títere-máscara-objeto, bordeando los límites entre lo poético y lo grotesco, lo irónico y lo trágico de la teatralidad.

“El titiritero crea un espacio particularmente significativo de una experiencia común, única e intransferible: la del intérprete y su títere. Su cuerpo y el cuerpo del títere.”

Poder hacer una lectura de este recurso a nivel escénico pone a nuestra disposición elementos de la imagen teatral, del texto espectacular y de la dramaturgia de los objetos en la escena donde el lenguaje teatral, la música y la plástica se articulan con la técnica y el arte del oficio del intérprete titiritero.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T.W. (2000). *Sobre la música*. Barcelona. Paidós.
- Adorno, T.W. (2000) *Sobre la música*. Barcelona. Paidós.
- Bufano Ariel. (1991) *Cuerpo, Tiempo y Espacio en el Teatro de Títeres*.
- Dolar, Mladen. (2007). *Una voz y nada más*. Bs. As. Editorial manantial.
- Ferrater Mora, J. (2007) *Diccionario de filosofía abreviado*. Bs. As. Sudamericana.
- Howard, W. (1961) *La música y el niño*. Bs. As. Eudeba.
- Lecoq, Jacques. (1997). *El cuerpo poético*. Barcelona.

Alba Editorial. Revista Espacio, Año 5, número 10. Buenos Aires. Argentina. Editorial Espacio.
 Sarando, Gabriel. (1996). *Dioses, magos y marionetas*. Buenos Aires. Editorial Vinciguerra.
 Schilder, Paul. (1977) *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Bs.As. Paidós.
 Vivanco, P. (1994) *La música está conmigo*. Bs. As. Editorial Guadalupe.

Keywords: sound - puppets - music

Resumo: ¿Como se comporta um fantoche em relação com sua suporte sonoro já seja música, voz, som puro, texto ou silêncio? Há nessa relação elementos de dissociação inerentes a sua técnica de manipulação, animação, ou esencia interpretativa e também elementos de composição que incluem a relação espaço-tempo isto é certos padrões rítmicos em relação com a imagem plástica.

Abstract: How does a puppet behave in relation to your sound support whether it is music, voice, pure sound, text or silence? In that relationship, there are elements of dissociation inherent to the technical of manipulation, animation, or interpretive nature and composition of elements that include the space-time relationship ergo certain rhythmic patterns in relation to the visual image.

Palabras clave: som - fantoches - música

(*) **Laura Gutman:** Lic. en composición coreográfica (IUNA)

La noción de desmontaje desde una perspectiva histórica.

Fecha de recepción: julio 2014
 Fecha de aceptación: septiembre 2014
 Versión final: noviembre 2014

Inés Ibarra (*)

Resumen: La noción de desmontaje se emplea mayoritariamente en el ámbito de Encuentros y Festivales de artes escénicas y se utiliza para clasificar un tipo de actividad que acompaña al espectáculo donde se explicitan los procedimientos de investigación, de creación y experimentación del quehacer teatral y, de alguna manera, parece crear un puente que suprime la distancia entre los espacios reservados para la teoría y los propios de la práctica.

Como punto de partida, abordaremos el concepto en perspectiva histórica observando cómo se introducen las prácticas reflexivas en los estudios teatrales.

Palabras clave: desmontaje - artes escénicas - historia.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 147]

Una Propuesta Histórica

La noción de desmontaje se emplea mayoritariamente en el ámbito de Encuentros y Festivales de artes escénicas y se utiliza para clasificar un tipo de actividad que acompaña al espectáculo donde se explicitan los procedimientos de investigación, de creación y experimentación del quehacer teatral.

En relación a su desarrollo histórico nuestro trabajo de investigación propone un recorrido por sus formas preteritas. Éstas nos remiten a las reflexiones en torno al trabajo del actor. Consideramos que allí se encuentran de manera implícita los tópicos que se desarrollan en el procedimiento de los desmontajes actuales.

Dentro de este desarrollo histórico nos interesa destacar dos momentos que consideramos tienen en común, precisamente, una determinada reflexión acerca del actor en cuanto a su oficio.

El primero de ellos se refiere a la aparición de la obra "La paradoja del Comediante" de Denis Diderot en el año 1830. Esta obra fue escrita en forma de diálogo con dos personajes que se interrogan acerca del oficio del

actor y cuestionan la relación que el teatro de la época establece entre actor y personaje, en cuanto a la distancia que existe entre ambos.

La sustancia de la obra de Diderot enfatiza en el arte del actor racional. El filósofo consideraba necesario la insensibilidad del actor que pretendiera emocionar a su público.

A propósito del oficio actoral y en sintonía con Diderot, Jacques Copeau señala en su estudio preliminar de "La Paradoja...":

Aquí reside el misterio: el que un ser humano pueda considerarse y tratarse a sí mismo como a la materia de su arte, actuar sobre sí como sobre un instrumento al cual está obligado a identificarse, sin dejar por eso de distinguirse de él: actuar sobre sí mismo y ser el actuante, hombre común y marioneta. (J. Copeau 1999:9)

El actor de Diderot no vive su personaje, sino que sólo lo representa a través de signos exteriores. La parado-