

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Escénicas

**El uso de la repetición según la entiende Anne T. de Keersmaeker y el concepto de leitmotiv de Richard Wagner, como herramientas para la creación de una dramaturgia coreográfica y sonora**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Escénicas

**Autor:**

Andy Israel Cambisaca Maldonado

**Tutor:**

Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

ORCID: 0009-0001-7679-5378

**Cuenca, Ecuador**

2023-03-03

### Resumen

La repetición concebida por Anne T. de Keersmaeker y Richard Wagner, es el punto de partida de este proceso de investigación, que plantea la creación de una dramaturgia sonora, con el fin de relacionar la misma con el cuerpo (acción), permitiendo así componer un movimiento/danza, que potenciado por la sonoridad como elemento crean un producto correctamente articulado, de forma que el mismo exponga un discurso claro que logre afectar al espectador. Mediante el Leitmotiv de Wagner y la recopilación de sonoridades cotidianas, se logra construir paisajes sonoros como expone Murray Schafer, con el fin de potenciar la dramaturgia total de la obra, conjugando estas sonoridades con las distintas acciones/movimiento dentro de escena, potenciando a las mismas y haciendo que estas tomen un sentido en función de lo que se escucha en escena. El cuerpo interviene de primera mano, exponiendo el discurso que propone la obra, creando un intercambio recíproco de información con la dramaturgia sonora, logrando avanzar a un espacio más general en el que el proceso creativo se vale de la repetición, pero no concluye en esto, sino que por el contrario lo toma como un elemento potenciador de la obra en su totalidad.

*Palabras clave:* repetición, sonoridad, dramaturgia, leitmotiv, coreografía

### Abstract

The repetition conceived by Anne Teresa de Kersmaker and Richard Wagner, is the starting point of this research process, which proposes the creation of a sound dramaturgy, in order to relate it to the body (action), thus allowing to compose a movement/dance, which enhanced by the sonority as an element create a properly articulated product, so that it exposes a clear discourse that manages to affect the viewer. By means of Wagner's Leitmotiv and the compilation of daily sonorities, it is possible to build soundscapes as Murray Schafer exposes, in order to enhance the total dramaturgy of the work, combining these sonorities with the different actions/movement within the scene, enhancing them and making them take a sense according to what is heard on stage. The body intervenes first hand, exposing the discourse proposed by the work, creating a reciprocal exchange of information with the sound dramaturgy, managing to advance to a more general space in which the creative process uses repetition, but does not conclude in this, but on the contrary takes it as an element that enhances the work as a whole.

*Keywords:* repetition, sonority, dramaturgy, leitmotiv, choreography

**Índice**

Introducción .....	5
Capítulo I .....	7
Sonoridad, Leimotiv y Dramaturgia .....	7
1.1 Sonoridad según Michel Chion .....	7
1.1.1 Paisajes sonoros según Murray Schafer .....	11
1.2 El Leitmotiv Wagneriano.....	13
1.2.1 La repetición según el Leitmotiv .....	14
1.3 Dramaturgia.....	16
1.3.1 Dramaturgia expandida .....	17
1.3.2 Dramaturgia sonora .....	19
1.3.3 Dramaturgia corporal .....	21
Capítulo II .....	23
La Danza .....	23
2.1 El leitmotiv y la danza .....	24
2.2 La repetición en la danza según Anne Teresa de Keersmaeker .....	28
2.3 El gesto cotidiano y su uso en la composición escénica .....	32
CAPÍTULO III .....	35
Dramaturgia a través de sonoridades cotidianas en el contexto de la obra .....	35
El Pan de las 10.....	35
3.1 Cotidianidad en una construcción.....	35
3.1.1 Jornada laboral de un empleado de mano de obra .....	37
3.2 Ambientes de trabajo.....	39
3.2.1 Acciones cotidianas dentro del trabajo .....	41
3.3 Análisis crítico de la organización del material sonoro y cotidiano para una composición dramática .....	42
Conclusiones .....	46
Referencias.....	49
Anexos.....	53

## Introducción

El presente documento busca dar cuenta de la reflexión sobre el proceso creativo desarrollado en la cátedra *Investigación del proceso creativo centrado en los procesos de Puesta en escena I*, de la carrera de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Ecuador. Para este proyecto, en particular, se utilizó el concepto de repetición, tomando como referente al trabajo de la coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaeker, en combinación con el recurso del leitmotiv desarrollado por el compositor alemán Richard Wagner, mediante la relación entre la sonoridad y las acciones de los intérpretes. Esta estrategia compositiva y recursiva ha buscado potenciar la creación escénica, generando como objetivo de la investigación una dramaturgia sonora y corporal, capaz de comunicarse clara y eficazmente con el espectador.

La repetición, desde lo sonoro/musical, construida con el recurso del leitmotiv, consiste generalmente en una sonoridad corta y singular, que es constante a lo largo de una obra escénica y que busca distinguir con claridad y eficiencia un delimitado contenido poético de la misma, como puede ser una acción, una situación o un personaje y se refiere (repite) a este cada vez que aparece o se hace presente. De esta manera, un sonido específico busca simbolizar e identificar a un personaje, un objeto, una idea o un sentimiento, dentro de la narrativa de la pieza escénica, con precisión y eficacia, sumando positivamente a la identidad de tal elemento escénico, en un contexto narrativo específico.

Desde una perspectiva corporal, en el lenguaje de la danza, la repetición toma otras características, que no muy alejadas de la propuesta planteada por la sonoridad, logra crear una organicidad y una identidad dentro de la coreografía, permitiendo que lo que se repita trascienda de su lugar primario o inmediato y, conforme se reproduce, se transfigure y logre crear un nuevo significado, evidenciado así como la repetición es capaz de generar la posibilidad de nuevas lecturas y, a pesar de que el contenido en el que se redonda sea el mismo, este varía, se amplía y logra incluso producir una interpretación diferente.

En este contexto creativo, la sonoridad es asumida como el centro de la investigación y es relacionada con el recurso del leitmotiv, que implica un proceso de repetición consciente, para de esta forma tratar de potenciar el discurso que se exponga dentro de la danza, del movimiento, de la acción física; en este caso en el ejercicio escénico producto de este proyecto de investigación-creación, *El pan de las 10*, tratando así de responder la pregunta, desde el carácter

tan expresivo de la danza contemporánea: ¿cómo se puede lograr comunicar de manera efectiva al espectador sin llegar a la literalidad o imposición de un sentido?

El lugar de encuentro de los conceptos mencionados es la configuración de una dramaturgia, la cual consta de sonoridades y acciones, mismas que, valiéndose de la repetición crean escenas claras y de fácil comprensión, debido a que generan un producto en su totalidad y articulación, haciendo que el movimiento se valga de la sonoridad y viceversa, presentando ideas y redundado sobre ellas, para instaurar así un discurso articulado por elementos que trabajan en función del mismo y que constantemente se están manifestando.

Con la indagación en la repetición desde la propuesta de Anne Teresa de Keersmaeker y el leitmotiv de Richard Wagner, como estrategias y herramientas composicionales y narrativas, se pretende crear una serie de situaciones coreográficas y actorales que sean reconocibles y destacadas, de forma que aporten a la composición escénica, permitiendo de esta forma que se evidencie la presencia de una acción o una situación en particular; es decir, que lo que se presente conforme se desarrolle la obra, mediante la repetición sonora y de acciones logre orientar eficazmente al público en el discurso escénico.

Este proceso de investigación-creación parte del otorgar al movimiento (a la danza) un elemento sonoro, que puede graficar un espacio, denotar una acción, crear un ambiente, etc.; para lograr así que esta relación sonoro-corporal cumpla con el objetivo de articular una idea, un discurso claro. El movimiento, sin duda alguna, es valioso en sí mismo y puede comunicar y/o afectar al público, pero al ser un lenguaje con el que, tal vez, este no se encuentra necesariamente familiarizado, puede también suceder que la narrativa composicional produzca divagaciones, incompreensión o genere un discurso demasiado críptico para el espectador.

Con esa preocupación creativa y en tal contexto de investigación, la repetición sonora y corporal se buscaron acoplar como una herramienta que intenta clarificar el discurso hacia la audiencia; no porque el movimiento, en sí mismo no sea suficiente, sino porque los elementos que se le adhieren lo potencian, permitiendo así que se cree una articulación narrativa total, entre movimiento, repetición y sonoridades.

Son estas herramientas creativas las que enmarcan y direccionan este proceso de investigación/creación, en la selección, jerarquización y organización de los materiales escénico-coreográficos que componen la propuesta. Dichas herramientas han permitido entonces un espacio de composición coreográfica, orientado a conectar con el espectador, a manera de

señales, pistas y elementos reconocibles -tanto en el movimiento como en el sonido- coadyuvando en la creación de una narrativa clara y efectiva, para construir un discurso escénico que comunique y entre en relación competente con el público.

## Capítulo I

### Sonoridad, Leimotiv y Dramaturgia

#### 1.1 Sonoridad según Michel Chion

El campo de la sonoridad para Michel Chion es un espacio sumamente amplio, debido a que aborda la sonoridad desde un espacio técnico, sin dejar de lado un estudio social, enfocándose así en teoría del sonido, pero también en las percepciones humanas y el sonido a un nivel social, estudiando el mismo en diversas situaciones de la sociedad.

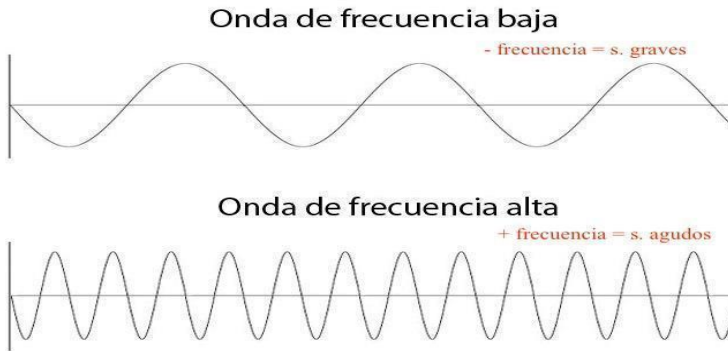
Se expresa al sonido como algo *incosificable*, según Michel Chion, lo nombra así debido a que de manera física el sonido es “una onda que, tras el estremecimiento de una o varias fuentes llamadas «cuerpos sonoros», se propaga según unas leyes muy particulares y, de paso, afecta a lo que llamamos oreja, a la que proporciona materia para sensaciones auditivas”. (Chion, 1998, pág. 41).

De esta manera, explica que el sonido logra ser percibido debido a un proceso de propagación, en el que existe un medio propagador que es el que genera tal sonido mediante un estremecimiento, como lo llama Chion, que bien puede ser entendido como una interacción que genera la onda que luego se percibe. Esta percepción del sonido se debe a dos características del sonido, la frecuencia y la amplitud del sonido.

“La o las frecuencias se perciben como alturas o, más generalmente, masa; la amplitud, como intensidad sonora” (Chion, 1998 , pág. 45). Las distintas ondas sonoras son percibidas de forma grave o aguda, debido a la frecuencia de las mismas oscilaciones, mientras la frecuencia sea mayor el sonido es más agudo y viceversa. Por otra parte, la amplitud se refiere al volumen con el que percibimos los sonidos y esto se refiere a la altura de la oscilación, mientras más longitud tenga la oscilación, mayor será la propagación del sonido en el aire.

#### ***Imagen 1.***

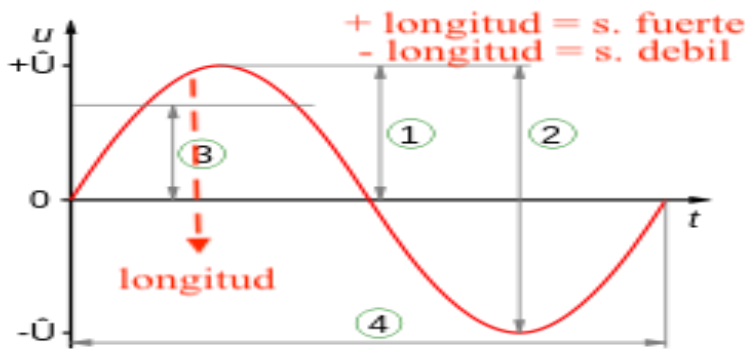
## Ondas de frecuencia



(Reyes, Ondas de frecuencia , 2016)

## Imagen 2.

### Amplitud



(Reyes, Amplitud, 2016)

Es necesario realizar esta descripción física del sonido debido a que este es el recorrido que realiza el mismo para llegar hacia nuestros oídos y afectarnos de forma sensitiva. Luego de que todo este proceso se cumple, podemos apreciar el sonido desde un análisis social en el que entendemos al mismo desde interpretaciones y experiencias.

En primera instancia, Michel Chion, hace un acercamiento hacia el sonido desde la etapa del nacimiento, explica que el recién nacido escucha el sonido como una experiencia nueva que le resulta ininteligible. Con el pasar del tiempo, el infante logra realizar un proceso de organización de ese sonido, en el que se minimiza el ruido y logra aislar el mensaje verbal. Para culminar con el proceso de asimilación sonora, Chion presenta la imitación, que trata de cómo un niño asimila



su entorno sonoro e intenta imitarlo. Chion recupera el término *laleo*, que se refiere al “juego sonoro de los niños, al gorjeo, que es la incorporación de los sonidos que oyen, pero también la imitación de voces y de fonemas. El pequeño hombre emite inconscientemente sonidos que imitan a los que recibe” (Chion, 1998, pág. 35)

Por otra parte, en el extenso campo de apreciaciones que el autor en mención realiza, observamos al sonido desde un lugar alejado del espacio físico y que se concentra en las diversas percepciones e interpretaciones que se pueden llegar a tener del sonido. “La restauración, que nos hace «tapar los agujeros» de un mensaje incompleto, especialmente de un mensaje verbal o musical, con material que extraemos de nuestro repertorio de formas y modelos ya aprendidos”. (Chion, 1998, pág. 58). Este es el espacio en el que es necesario hacer hincapié, debido a que la indagación de este proceso intenta rescatar este lugar, en el que nosotros tenemos la capacidad de “tapar agujeros” de información con conocimiento que hemos adquirido antes.

Tomando en cuenta la última idea mencionada, el trabajo del leitmotiv (en este estudio, entendido como una entidad que se repite en la composición y que busca generar una identificación del material) tiene como objetivo valerse de esta capacidad de restauración que todos poseemos. Esto debido a que en un primer momento se propone una idea sonora, que luego se presenta en otros momentos o situaciones, intentando cambiar de sentido o intentando remitirse a lo que se expuso en el primer momento. Entender estos diversos cambios sonoros y sus distintas intenciones es posible gracias a nuestra capacidad de restauración, que toma la primera información que se nos ha dado y, cuando vuelve a aparecer esta misma información, logra tapar los agujeros -como lo expresa Chion- y generar una lectura con lo que ya percibió para, seguidamente, asimilarlo. Se genera así un entendimiento de la situación en relación a conocimiento aprehendido anteriormente.

Culminando con la idea, Michel Chion, cita a Claude Bailblé, músico especializado en sonidos del cine quien propone:

Analizamos el contexto y que prevemos sus evoluciones dinámicas (aparición, persistencia, desvanecimiento) o sus balanzas (intensidades relativas, mezclas de timbres). Por último, dice el autor, las asociaciones supra auditivas, que orienta la situación actual (las cosas que hay que ver, las cosas que hay que decir, las cosas que hay que hacer), trazan un camino”. (Chion, 1998, pág. 60).

Las asociaciones supra auditivas permiten encontrar un camino que, aunque falto de información, consigue comunicar. Visto de esta forma, la sonoridad nos presenta una primera información que mediante las asociaciones supra auditivas logramos conjugar con otros elementos no necesariamente sonoros, que nos ayudan a complementar un mensaje. Partimos entonces de un estímulo sonoro que nos remite a un contexto, una situación o unos elementos, haciendo así que el sonido se complemente y genere un significado.

Por otra parte, es importante denotar la intención inconsciente que tenemos de remitir el sonido a su objeto tangible, debido a que, si recurrimos a estos lugares, generamos imágenes claras en el imaginario de las personas, esta objetivación del sonido es lo que importa porque la mayoría de las personas, siguiendo el ejemplo mencionado por M. Chion, remitirán –por ejemplo- a la imagen de una guitarra o de alguien tocándola.

En base a esto, y en el contexto de esta investigación-creación, se logra generar material importante para la futura construcción de una dramaturgia sonora, que funciona porque es entendible y se remite a algo que todos hemos visto o, al menos, conocemos.

A propósito del oído y de los otros sentidos, nos hemos conformado durante mucho tiempo a la idea de que la percepción era percepción de algo real físico objetivo, y el sonido, (paradójicamente, porque es intangible y fugaz) ha sido la mejor presa de este esquema, pues la onda acústica, cuando parte de una cuerda vibrante de guitarra, se ve y se toca, y parece por tanto constituir algo real físico muy concreto y al alcance de nuestros sentidos visuales y táctiles, algo real cuya sensación sonora sería su traducción audible y volátil. En este caso, la tentación de remitir el sonido a su fuente tangible, con el fin de «objetivarlo», es grande. (Chion, 1998, pág. 49).

Este mundo exterior/material, al que se encuentra ligado el sonido, es el que nos interesa, debido a que este sonido lleva consigo acciones u objetos que producen e identifican el mismo. Esto nos permite recrear sonoramente actividades cotidianas que todos conocemos: no es necesario ver un par de pies realizando la acción de caminar, solo con la sonoridad de unos pies caminando sobre el suelo es suficiente, es entendible que alguien o algo está caminando. Desde este primer lugar, se puede partir para seguir desarrollando el lenguaje y creando una dramaturgia, porque este sonido primario de alguien caminando es una imagen clara y nos sirve como premisa para continuar con el proceso de creación.

### 1.1.1 Paisajes sonoros según Murray Schafer

Los paisajes sonoros que Schafer identifica son lugares en los que podemos encontrar una dramaturgia sonora. Los mismos son lugares cotidianos o naturales que poseen gran cantidad de sonoridades, debido a las distintas cualidades y características de cada espacio. Bajo un análisis sencillo dentro de un espacio, es posible encontrar sonidos más cercanos y lejanos, sonidos más presentes o sonidos específicos, que siempre están en cierto tipo de lugares, por ejemplo, en el sonido de la carretera siempre va a estar implícito el sonido del motor de un automóvil. (Cabrelles, 2006) lo explica con claridad:

Paisajes sonoros (*soundscape*s), que son como “la voz” de una sociedad, un paisaje o un medio ambiente y que podríamos definir como el conjunto de sonidos del medio percibidos por el oído humano: todo suena en nosotros y a nuestro alrededor, pero, desgraciadamente, no siempre somos conscientes de ello porque nos hemos acostumbrado a no escuchar. (pg. 49).

Es indispensable hablar de percepción cuando nos referimos a los paisajes sonoros, debido a que esta nos permite captar el entorno y relacionarnos con el mismo. Hacer énfasis en la percepción es importante debido a que este es el medio por el cual podemos tomar información, para que esta nos afecte y luego podamos analizarla. La percepción puede ser estudiada desde tres dimensiones, “sensorial, psicológica y racional”. Esto lleva a considerar tres momentos en el acto de la percepción: la sensación (reacción física), el sentimiento (reacción afectiva) y el conocimiento (reacción mental)” (Cabrelles, 2006, pág. 49).

La percepción, en el caso específico de los paisajes sonoros, entra principalmente por los oídos, por eso resulta importante prestar atención a cuanto estamos escuchando y que estamos dejando de lado. Cada espacio o situación específica tiene características sonoras exclusivas, lo que hace a cada espacio único. Schafer, en su libro *Hacia una educación sonora*, toma en cuenta el cuidado que se le debe dar a la escucha, proponiendo ejercicios de escucha como práctica para hacer nuestro oído más perceptivo. Schafer propone ejercicios en los que se toman en cuenta los volúmenes de los sonidos escuchados, la duración de cada sonido, sonidos móviles, sonidos humanos, sonidos tecnológicos, la comparación de sonidos, entre otros; todo esto con el fin de lograr realizar de manera precisa el riguroso trabajo de percibir un paisaje sonoro.

Es importante pensar en los paisajes sonoros como un elemento dramático, capaz de ordenar las distintas sonoridades creando un espacio. Aunque dicha acción sea más natural que

intencionada, es útil para la creación sonora dentro de la escena. Independientemente de cual sea el discurso dentro de la creación, si nos enfocamos en percibir el contexto alrededor del que gira el discurso, podemos recoger distintas sonoridades que nos permitan presentar el contexto de un discurso y llevarlo a escena. “Los sonidos dan forma al ambiente, que es el mundo circundante, lo que nos rodea y a lo que, en rigor, deberíamos llamar cerco” (Cabrelles, 2006, pág. 50).

La acción de trasladar las diferentes sonoridades de un paisaje sonoro hacia la escena es un reto, debido a que en la actualidad los paisajes sonoros urbanos pueden estar contaminados de sonidos que no necesariamente forman parte del mismo, pero que están inmiscuidos en él y que pueden nublar nuestra percepción al momento de identificar que sonoridades pertenecen a un paisaje sonoro y cuáles no. Schafer clasifica a los paisajes sonoros en paisajes de baja fidelidad y de alta fidelidad, diferenciándolos por cuan contaminados de sonoridades estén los mismos.

En un paisaje sonoro de baja fidelidad, las señales acústicas individuales se oscurecen en una población sobre densa de sonidos. El sonido diáfano, un paso en la nieve, la campana de una iglesia al otro lado del valle o un animal corriendo entre la maleza está enmascarado por el ruido de banda ancha. Se pierde la perspectiva. En la esquina de una calle céntrica de la ciudad moderna no hay distancia; sólo hay presencia. (Schafer, 1977, pág. 43).

Al trasladar las distintas sonoridades hacia escena es necesario tomar en cuenta, como en todos los aspectos de la escena, la importancia de cada sonoridad (elemento) que se suma o descarta de la escena. Como expone Schafer, podemos encontrar varias sonoridades en un espacio e identificar, mediante nuestra percepción, las sonoridades que en realidad son indispensables dentro de nuestra obra, para de esta forma lograr llevar a escena un discurso sonoro claro, capaz de comunicar algo, sin la intervención de sonidos innecesarios.

Al pensar en los paisajes sonoros como herramienta para la creación de una dramaturgia sonora, considero necesario citar a Schafer quien como se expresó anteriormente, observa a los paisajes sonoros como un conjunto macro de sonidos con características específicas, que corresponden a un determinado lugar y contexto. Recalco en esta idea porque el mismo autor propone lo siguiente:

Denomino *Soundscape* (paisaje sonoro) al entorno acústico y con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera sea el lugar en que nos encontremos. Es una palabra derivada de *Landscape* (paisaje); sin embargo, y a diferencia de aquella, no está

estrictamente limitada a los lugares exteriores. El entorno que me rodea mientras escribo es un *soundscape*, un paisaje sonoro. (Schafer, 1994, pág. 12).

Por otra parte, se manifiesta un paisaje sonoro más reducido, que involucra escenarios pequeños como expone Schafer y que puede reducirse a acciones pequeñas o cotidianas, que de la misma manera pertenecen a un espacio y situación específica. Estos dos lugares son importantes al pensar en una “escritura” sonora a lo largo de la obra debido a que permite, crear un ambiente o espacio específico, como una fábrica, pero también permite pensar en casos sonoros más específicos con el ruido de los zapatos dentro de la fábrica o el del uso de las herramientas, creando así un espacio sonoro macro, con detalles sonoros micro.

## 1.2 El Leitmotiv Wagneriano

La técnica musical del leitmotiv fue creada en el siglo XVIII y desarrollada principalmente en el ámbito operístico en las obras de Richard Wagner. Desde su raíz etimológica proviene del alemán *leiten* (guiar) y *motiv* (movimiento musical). Así pues, se puede inferir que se trata de un movimiento musical (sonoro) que busca guiar al espectador generando una especie de camino mediante el sonido al cual recurrir frecuentemente con el fin de orientarlo, para identificar personajes o situaciones y sus características en el contexto de la ópera.

“El leitmotiv wagneriano se conjuga con elementos melódicos, rítmicos, armónicos y tímbricos” (Gonzales, 2017, pág. 42). Por lo general es una sonoridad o secuencia tonal corta y singular, constante a lo largo de una obra. Relacionándola con lo que se logra observar, se le distingue con un limitado contenido poético, como puede ser una acción, situación, personaje y se refiere a él cada vez que aparece. Así, una determinada sonoridad o banda sonora (*soundtrack*) puede simbolizar a un personaje, un objeto, una idea o un sentimiento.

Observando el leitmotiv desde la literatura, este nos muestra nuevas alternativas sobre su definición, que son necesarias analizarlas debido a que enriquecen nuestra concepción primaria. Se lo percibe como una unidad narrativa que se repite para llamar la atención del lector y ligarlo temáticamente el texto. Esta concepción lo presenta como un indicio, que en la literatura es considerado como un elemento que no influye de manera directa con la historia y su desarrollo, pero que sí es minucioso con las características de un lugar o personaje.

La repetición, utilizada de manera correcta, puede tener la potencia suficiente como para generar un símbolo que puede llegar a convertirse en un arquetipo. Vale recalcar una de las tantas posibilidades que presenta la repetición. “(...) dado su carácter simbólico, está muy ligado también al sentido cultural e, incluso, puede expresar el sentido estructural cuando adopta la forma de un arquetipo” (Diez Puertas, 2009, pág. 242).

De esta manera el leitmotiv, que también puede ser considerado como una repetición consciente y estructurada, logra posicionarse en un lugar capaz de darle un significado a las distintas sonoridades, que, relacionadas directamente con un elemento, ya sea una situación, personaje o acción, logra crear un lenguaje, capaz de narrar un suceso y caracterizando el mismo para que de esta forma sea identificable y entendible para quien observa.

### **1.2.1 La repetición según el Leitmotiv**

En primera instancia, es necesario aclarar que la repetición forma parte de este concepto, entonces al estar hablando de este, de forma implícita se habla de repetición. El leitmotiv es una palabra de origen alemán que se utiliza, sobre todo, para referirse a un sonido destacado y recurrente en una composición musical” (Diez Puertas, 2009, pág. 242). Esto implica asignar un determinado sonido o pequeña pieza musical a un lugar, situación o personaje, la repetición dentro del mismo consiste en utilizar determinado sonido, varias ocasiones con el fin de que dicho elemento elegido se caracterice por este sonido y logre ser identificado con el mismo.

Para lograr clarificar el concepto de leitmotiv (Imbert, TEORÍA Y TÉCNICA DEL CUENTO, 1979) cita a Eugene H. Falk, quien da una visión de este, cercana hacia la literatura, pero que nos permite entender la repetición dentro del mismo: “La función del leitmotiv es llamar la atención del lector sobre los motivos que componen los temas. Su rasgo principal es la recurrencia, gracias a la cual queda asegurada la correlación entre los temas” (pg.88).

De esta forma podemos apreciar cómo influye la repetición dentro de la narrativa, permitiendo que se logre caracterizar un personaje, contexto o discurso. La repetición mediante la redundancia nos permite atribuir rasgos que hacen a algo (situación, contexto) o alguien (personaje) identificable, haciendo que el espectador reciba información en un primer momento, y que luego le facilite generar una lectura de la obra.

Como ya se ha mencionado, la repetición permite que el espectador se apropie de cierta información, dicha repetición hace que el espectador asimile la información y que este se acostumbre a la misma. Lo expresado nos permite encontrar una posibilidad del leitmotiv, que en este caso es la de modificar cierta situación, contexto o personaje. Un concepto, una vez instalado y asimilado, da lugar al cambio que permite modificar la percepción que ya estaba asimilado, llevándola a la altura de las circunstancias del relato.

El cuentista, para impresionar al lector, suele insistir en algo dicho. Aunque las palabras con que insiste difieran de las anteriores, están refiriéndose a una situación ya conocida y por tanto la están repitiendo. En todo caso, si no es una repetición, es una variante. Es como si mostrara el mismo objeto, pero cada vez envuelto en una luz de diferente color. Pues bien: cuando ese cuentista dice lo mismo, una y otra vez, su trama no se afloja si su intención es preparar la verosimilitud de un desenlace insólito. (Imbert, 1979, pág. 90).

El autor expresa que lo que en algún momento se mencionó, se repite, aunque no de forma literal, pero se entiende que es lo que ya se ha mencionado antes. Esto sucede a menudo debido a que lo que sucede en escena ha cambiado, ya sea el personaje, la situación o contexto, han cambiado haciendo así que lo que en un momento se propuso se tenga que o se pueda modificar. Encontramos un ejemplo claro en el análisis sonoro que se le hace a la serie *El tiempo entre costuras*:

En esta segunda aparición se modifica la textura del leitmotiv generando notas pausadas y la parte correspondiente al bajo. Además, se vuelve a variar el ritmo difuminándolo al transformar la figuración original. Con todo ello, se consigue que el leitmotiv se presente más vacío y sea mucho más estático, ayudando a “detener el tiempo” y focalizando la atención del espectador en la imagen y, más en concreto, en cómo Ramiro limpia con sus dedos los labios de Sira. (García & Johnson, 2015, pg. 120).

La repetición que, como ya se mencionó, va de la mano del leitmotiv, nos presenta una información primaria, y con la constante recurrencia de esta información, es asimilada por el espectador; esta información puede ser modificada no de forma total, pero sí con el fin de adaptarse a cada situación.

También es importante pensar en los beneficios de la repetición, debido a que socialmente, todos reconocemos sonidos que hemos escuchado recurrentes veces y de los que nos podemos valer para construir desde generalidades cotidianas como el trabajo, la calle, una fábrica, etc., al poner

ese universo sonoro que se desfasa del campo textual y verbal y que a pesar de ello contiene una carga simbólica /narrativa, logramos generar un texto singular que crea un ambiente, una atmósfera para otorgar claridad en el discurso, a pesar de no ser literaria.

Hay un fondo rebelde irreductible que trasciende lo genérico y la diferencia específica, donde el ser se dice de la diferencia misma más allá de las representaciones las que, precisamente por eso, muestran sus fallas. Hay signos que atestiguan potencias que circulan por debajo de representaciones y palabras, como movimientos reales en contraposición a los abstractos. (Esperon, 2016, pág. 218).

Es necesario denotar la importancia de la repetición al momento de la creación, debido a que esta aporta a la dramaturgia, caracterizándola y haciendo que la misma adquiera un sentido, permitiendo así que la comunicación entre público y escena sea eficaz.

### 1.3 Dramaturgia

Entendemos por dramaturgia al proceso de ordenación de los distintos elementos escénicos, con el fin de crear una narrativa, no necesariamente literaria, pero sí que logre comunicar, que consiga generar un sentido. La forma en la que este proceso se realice es variable y depende de cada creador, pero se debe tomar en cuenta la coherencia con este proceso de ordenamiento, de lo contrario solo sería un conjunto de elementos, superpuestos unos sobre otros, haciendo ruido. Por otra parte, vale aclarar que la dramaturgia, no está ligada únicamente al texto, sino que esta puede encontrarse en ámbitos alejados de la literatura, pero que sostienen la misma obligación: crear un lenguaje.

Esta explicación, en rasgos generales, logra rescatar las características principales de la dramaturgia, pero esta concepción que ahora se tiene no siempre fue la misma, el concepto de dramaturgia ha sido modificado conforme ha pasado el tiempo y, aunque en principio se remita a lo mismo, se han dado cambios en cómo la misma se la percibe, se la entiende o se asume, dando lugar a nuevas dramaturgias.

El término “dramaturgia” viene del griego drama (δραμα) que significa “acción”. La dramaturgia es, retomando la definición de Aristóteles, la reproducción y la representación de una acción humana. Esta reproducción puede presentarse en el teatro, la ópera, el cine, la televisión, donde la acción es vista y oída; en la radio, donde únicamente puede ser escuchada; y, en menor



medida, en el cómic, donde la acción es vista y también leída. (Lavandier, La Dramaturgia Los mecanismos del relato, 2003, pág. 7).

Tomando en cuenta lo que explica Lavandier, el término dramaturgia puede caber en distintas disciplinas, pero sigue cumpliendo el fin de recrear una realidad, en un lenguaje capaz de ser escrito, no literario necesariamente, en el que se ordenan los elementos a manera de un texto, en el que cada palabra tiene autonomía, y que juntas tienen coherencia y logran comunicar. En palabras de (Lavandier, 2003):

El ser humano conoce bien su pensamiento, sus deseos y sus emociones parásitas, y bastante mal su imagen. Para las personas que nos rodean, es lo contrario. Nosotros conocemos más su imagen y sus emociones que su pensamiento o sus deseos. La dramaturgia posee la facultad de tenerlo todo, de hacer comulgar imagen, pensamiento, deseo y emoción, de hacer que el espectador se funda parcialmente en el otro. (pág. 8).

Así pues, la dramaturgia pensada desde las distintas perspectivas mencionadas, en primer lugar, deja claro que la misma no está exclusivamente ligada al texto y que mientras esta sea capaz de reproducir/recrear, de forma ordenada, un conjunto de acciones para lograr generar un lenguaje capaz de comunicar, se puede considerar como válida.

Esta capacidad de ordenar ideas, formas, imágenes, etc., parten de un conjunto de procedimientos y reglas que, aunque no son totalitarias o limitantes, permiten delimitar un espacio de trabajo, en el que la dramaturgia logra emerger de manera coherente con el contexto y lo que sucede en escena. La dramaturgia pues constituye el entramado de todos los elementos de la escena para construir sentido.

### **1.3.1 Dramaturgia expandida**

La dramaturgia desde su concepción primaria estaba ligada directamente hacia la literatura, generando así el criterio de una dramaturgia solamente escrita. Por mucho tiempo, se sostuvo la idea de que la dramaturgia consistía solamente en un texto dramático. La dramaturgia por lo general estaba sostenida por las tres unidades de acción (inicio, conflicto y desenlace) y por la necesidad de una unidad espacial y temporal. “La dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica”. (Sanchez, Dramaturgia en el campo expandido, 2011, pág. 20).

Tomando como referente a José A. Sánchez, llegamos a una concepción más amplia de dramaturgia, quien propone que, al hablar de dramaturgia, se debe tomar en cuenta a todos los elementos que conforman la escena.

La invención del «arte del teatro» y el «arte de la danza», en los primeros años del siglo pasado, inició un nuevo período en el que, en paralelo a la introducción del concepto de autonomía en la pintura, la literatura o la música (que en muchos casos derivó en abstracción), el teatro se definió como arte autónomo respecto al drama literario y la danza como arte autónoma respecto a la música. (Sanchez, 2011, pág. 20).

Luego de este proceso en el que se desliga la exclusividad de la dramaturgia con el texto, podemos entonces asumirla con una característica más inclusiva, en la que cada elemento escénico logra posicionarse como parte que conforma dicha dramaturgia. Para José Antonio Sánchez la experiencia escénica está constituida de “una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo / el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso)” (Sanchez, 2011, pág. 19).

Es claro entonces, cómo esta nueva forma de ver la escena da lugar a otros espacios, para que estos puedan relacionarse y juntos hilar la escena, dando lugar a la creación de una experiencia. José Antonio Sánchez da lugar al público y le da importancia a la interacción con el mismo, habla sobre la actuación y por último menciona al drama y lo explica como una acción que construye el discurso. Cada uno de estos parámetros mencionados se presentan de forma abierta, dejando lugar a que se puedan integrar a la dramaturgia de la escena nuevos elementos, debido a que se proponen generalidades, que son necesarias tomar en cuenta, pero que dan libertad para poder integrar nuevos elementos a la misma. Así pues, la dramaturgia:

Nos indica el concepto total que comprende la actividad teatral de una obra, desde el dramaturgo hasta las personas involucradas en un montaje, como son el productor, el director, los actores, los diseñadores de vestuario, de escenografía, de luces, de música, de sonido, los especialistas, los técnicos, incluyendo la tramoya. (Vargas, 2009, pág. 15).

Vargas propone la dramaturgia, no como el eje central de una obra, sino que la menciona dentro del gran grupo de cosas que una obra implica. Esta visión ampliada sobre dramaturgia es eficaz, porque logra darle relevancia a cada aspecto que compone la escena; de esta manera resulta obvio tratar de generar diferentes dramaturgias (como la sonora y corporal en el caso de este

proyecto de investigación-creación) para crear una composición específica que aporte de manera directa a la obra en su totalidad.

Es importante traer el concepto de dispositivo escénico, debido a que este es un claro ejemplo de cómo la escena está conjugada por distintas verdades que logran darle importancia a cada elemento que conforma la misma. El dispositivo se toma como un ejemplo desde el cual, el foco de la creación es una verdad/objetivo/tema, para el que trabajan todos los elementos de la escena, haciendo que cada parte del dispositivo, que sirve para generar una obra/producto escénico tenga una verdad/objetivo/fin propio, a la vez que trabajan para el objetivo principal que es el de generar la experiencia estética.

El trabajo con el concepto de “dispositivo” ofrece a los artistas recursos para generar mecanismos de enunciación colectiva. La autoría se retrae, y los asistentes encuentran la posibilidad de singularizarse en una multiplicidad de voces o cuerpos actuantes. Las dicotomías sobre las que se articularon las formas clásicas de poder (sujeto-objeto, individuo-colectivo, actor- espectador, acción-representación) tienen que ser reconsideradas desde la dimensión escénica y performativa de los mecanismos que las producen. (ARTEA - MNCARS, 2016, pág. 2).

Aunque en este caso se observa el dispositivo de manera social concibiéndolo de forma jerárquica con respecto a los roles dentro de una producción escénica, se aplica de la misma manera para lo que sucede en escena con respecto a los elementos, logrando así que cada elemento escénico tenga cierta independencia, ligado claro, hacia el objetivo de creación.

### **1.3.2 Dramaturgia sonora**

La dramaturgia sonora tiene lugar debido a la validez que se les dio a temas como el dispositivo o la dramaturgia expandida, debido a que como ya mencionamos, estos fueron lugares que dieron paso a extender el concepto de dramaturgia, permitiendo así que podamos hablar de una dramaturgia sonora.

“Entender a la dramaturgia del sonido como una labor compositiva que genera un tejido de acciones acústicas, de movimientos sonoros, mismos que están en coherencia con un texto o partitura de una obra, aunque no surgen exclusivamente de ellos” (Rey, La exploración sonoro-escénica de Rodolfo Sánchez Alvarado. De la escenofonía a la dramaturgia del sonido, 2021,

pág. 183). De forma simple, Luis Rey logra describir lo que es la dramaturgia sonora, proponiendo la misma como un proceso de colocar en un orden necesario distintas sonoridades, tratando de generar una narrativa, misma que va de la mano con lo que se presenta en escena y que potencian a la misma. La dramaturgia sonora, entonces, se presenta como el sonido de la obra organizado de forma que aporte y potencie a la misma, dejando de ser un elemento accesorio o de relleno, y trascendiendo a una narrativa, no literaria pero que comunica. (Barba, 1990) lo explica con claridad:

La palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa “tejido”. En este sentido no hay espectáculo sin “texto”. Lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como “dramaturgia”; es decir drama-ergon, trabajo, obra de las acciones. (pg. 76)

Barba expone la palabra texto y la relaciona directamente con la dramaturgia, expresa en forma de contexto, como tenemos implantada la idea aristotélica de un texto como algo escrito y que trata de resignificar esta definición remitiéndose a la etimología de la palabra, dando lugar así a un nuevo modo de entender la palabra texto. De esta manera, podemos expresar que existe la posibilidad de crear textos sonoros, pues esto no tiene relación directa con las palabras: el crear un texto se trata de un proceso en el que los elementos escénicos todos se ordenan, se cruzan y se “tejen”.

Por otra parte, tomando en cuenta la idea de tejido que propone Barba, es necesario aclarar que este, al igual que cualquier otra producción escénica, tiene un objetivo en particular; entonces, aunque se proponga esta independencia de cada elemento escénico en este caso la sonoridad, es necesario tener presente que esta debe estar ligada a lo que sucede en la escena, ya sea aportando a la situación, a los personajes o al discurso en general, tal como propone Luis Rey esta dramaturgia sonora debe ser coherente con las necesidades de la escena, ya que esta responde a un conjunto de elementos de los que depende y viceversa.

Damos cuenta de que el escenógrafo, por medio de su propio marco metodológico, generó una compleja tarea de exploración en torno a las obras en las que participó; realizó dicho trabajo investigativo con base en los otros elementos que también formaban parte de la puesta en escena. Por medio del texto de la obra y las referencias ofrecidas por la directora o el director, a través de la interacción con actrices y actores, como además las posibilidades que ofrecía el uso de sus voces, el vestuario, la iluminación o los movimientos escenográficos,

configuró una práctica dramática que utilizó para dar orden y sentido a una sucesión de acciones sonoras. (Rey, 2021, pág. 89).

Consecuentemente, es necesario pensar en la dramaturgia sonora y en este proceso de investigación-creación, mencionado por el autor, debido a que el trabajo de recopilación sonora es exhaustivo, la sonoridad puede ser enfocada y propuesta en base a las situaciones escénicas, a las acciones de los intérpretes, a los espacios/lugares en los que se desarrolle la obra, también es necesario tomar en cuenta el sonido que genera la propia escena y cuál es el objetivo de cada momento. Por todo lo mencionado, es necesaria una investigación que nos permita levantar un material sonoro, para luego analizarlo y ordenarlo. La sonoridad entonces trabaja en yuxtaposición con las imágenes construidas, y por eso es necesario que tanto lo que se ve, como lo que se escucha tenga una coherencia.

En esta parte, es importante volver a un tema mencionado al principio de este capítulo, los paisajes sonoros, debido a que como ya se expresó con anterioridad, estos son ejemplos naturales y claros de una dramaturgia sonora. La organización de los paisajes sonoros es eficaz para mostrar cómo las sonoridades responden a un contexto y cómo estas tienen una forma específica de aparecer y de operar en un espacio. Los paisajes sonoros también son lugares importantes para recopilar información: si tenemos la conciencia suficiente sobre lo que escuchamos es probable que logremos hacer que el proceso de indagación sea más eficaz.

El paisaje sonoro viene determinado por el medio (rural o urbano), por la hora del día (mañana, tarde o noche) y por la situación del observador (tumbado, sentado, al borde de un acantilado, etc.). Si escuchamos, por ejemplo, agua que gotea, chillidos de murciélagos y ecos de nuestras voces, inmediatamente estaremos evocando el paisaje sonoro de una cueva terrestre por la noche; mientras que el sonido de una sirena de ambulancia, los ruidos del tráfico, el frenazo de los autobuses en las paradas, la maquinaria de las obras, nos transportan a cualquier ciudad actual en el frenesí de la mañana o la tarde. (Cabrelles, 2006, pág. 49).

Así pues, la capacidad de evocación que poseemos inherentemente, junto con una organización cuidadosa de lo que la escena necesita, nos permite crear una dramaturgia sonora que, mediante evocaciones, investigación y coherencia con el producto escénico, logre cumplir con su rol de aportar a la producción escénica, de comunicar eficazmente con el espectador.

### **1.3.3 Dramaturgia corporal**

Como ya se mencionó anteriormente, es posible hablar de dramaturgia sonora y corporal, porque la concepción que se tenía sobre la misma se expandió, hasta el punto en el que ahora la podemos asimilar como un conjunto ordenado de acciones no necesariamente físicas, que logran comunicar algo.

Tal y como se expresó con la dramaturgia sonora, la dramaturgia corporal, busca entonces ordenar el material levantado desde el cuerpo, con el fin de generar un texto/ tejido.

El teatro se diferencia de la literatura en tanto ésta no implica acciones físicas si no verbales. La literatura como un vasto y complejo acto verbal. El pasaje de la literatura al teatro constituye un texto de acciones físicas o físico-verbales: la letra en el cuerpo transfigura su entidad para devenir teatralidad en acto. El teatro sólo es literatura cuando lo verbal acontece en el cuerpo en acción. (Dubatti, 2009, pág. 1).

La diferenciación que hace Dubatti entre teatro y literatura, nos permite de nuevo remitirnos a la idea de la dramaturgia desde un espacio más amplio, en el que podemos hablar de un texto sin la necesidad de referirnos a este de forma exclusivamente literaria. Por otra parte, es necesario denotar lo que Dubatti propone, el “texto de acciones físicas”, que da lugar a pensar en esta dramaturgia corporal, que opera para escribir en el espacio con el cuerpo, generando un texto, capaz de expresar y de ser leído. Regresamos, así, a la definición de dramaturgia que propone Barba, que nos permite que entendamos lo que expresa Dubatti.

El cuerpo acciona en el espacio, y el conjunto de acciones organizadas de forma que tengan la intención de comunicar algo, no necesariamente de forma literal, es el tejido/texto, que al igual que un texto literario o escrito puede ser leído e interpretado.

La escritura es una extensión del cuerpo cuando este tiene una historia que contar al espectador. Y esta historia corporal se expresa a través de energía y acciones físicas organizadas dramáticamente para articular un lenguaje de manera congruente y significativa. (Ceballos, La dramaturgia corporal de Jerzy Grotowski., 2007, pág. 29).

Ceballos, haciendo un análisis hacia la dramaturgia corporal de Grotowsky, expone que el texto concebido de forma literaria, es una necesidad física, que parte desde la necesidad del cuerpo, cambia así la concepción clásica que se conocía con respecto a la representación, que en un principio proponía que todo parta del texto y trabaje en función del mismo. El texto entonces surge como una necesidad del cuerpo que tiene que contar algo.

Desde el punto de vista de los elementos técnicos, Grotowski trabajaba sobre los impulsos y formas de movimiento, a las que reducía a lo estrictamente necesario en multitud de pequeños impulsos, detalles y acciones ligadas a un determinado momento en la vida del intérprete, hasta crear una estructura narrativa tan precisa y acabada como en un espectáculo, y era lo que él denominaba «Acción». (Ceballos, 2007, pág. 29).

Existen varias formas para trabajar con el intérprete, Grotowsky usaba una en particular y con esta lograba generar acciones, el cómo ordenar las mismas para que en conjunto tengan sentido y logren generar algo en el espectador, es el trabajo de la dramaturgia. Si bien en este caso la dramaturgia se vale de primera mano del cuerpo, es necesario saber articular el lenguaje, en este caso me valgo del ejemplo antes ya usado, la literatura: es cierto que todos conocemos y podemos usar las palabras, hay una forma específica de ordenar las mismas, existen reglas y conectores, que nos permiten que las palabras trasciendan y juntas tengan un sentido.

## Capítulo II

### La Danza

En el presente proceso de investigación-creación, la danza ha sido abordada desde la concepción del movimiento como lugar en el que ella está presente. Se desliga la misma del antropocentrismo y conseguimos centrarnos en el movimiento en general, ya sea del cotidiano, de las cosas, de la naturaleza; percibiendo la danza en cualquier espacio en el que el movimiento se manifieste.

Esta forma de mirar la danza, de entender el movimiento en la realidad circundante, nos permite también entender la coreografía del proceso creativo a partir de una recopilación de gestos cotidianos de la rutina de un trabajo de construcción. Un espacio y tiempo en los que no solo se da lugar al movimiento físico, sino también al simbólico, permitiendo así que bailen los elementos escénicos (objetos) conjugados con la danza. De tal manera, la danza no cumple con las características convencionales que se podría esperar regularmente de una coreografía, sino que da lugar a una nueva perspectiva que consta de una suerte de imitación del cotidiano, que organiza acciones y que genera danza; una danza poco abstracta, con una potencia narrativa capaz de comunicar de manera visual. Consecuentemente, la danza, en esta ocasión, no se

muestra como un conjunto de pasos de baile de alguna técnica, sino que se evidencia como un conjunto de situaciones que logran darle forma a una historia.

## 2.1 El leitmotiv y la danza

En primera instancia, para generar un encuentro entre danza y leitmotiv, a este se lo asume como una herramienta compositiva, capaz de ayudar en la narrativa de cualquier obra dramática, ya sea escrita, visual o auditiva. De esta forma, se lo incluye dentro de la danza, debido a que este logra potenciar la historia que la danza busca narrar; es decir que se presenta como una herramienta alternativa desde la cual la narrativa de la danza se dinamiza, logrando caracterizar ciertos momentos, denotando espacios y situaciones, presentando personajes y haciendo que algunas de las imágenes evidenciadas por el movimiento puedan ser entendidas de mejor manera, gracias a la potencia que el sonido y su repetición nos brinda.

El leitmotiv no necesita ser transmutado de su idea original, es un concepto que puede ser trasladado a varias disciplinas artísticas, porque lo que propone es un proceso de repetición consciente que, con un contenido poético, es capaz de resaltar algo dentro de una obra, estableciendo un punto de partida, caracterizando una cualidad, a la que luego se recurre en varias ocasiones, dando a entender un mensaje. En primera instancia, fue un elemento netamente sonoro, era utilizado como elemento narrativo para la ópera, pero esta concepción se amplió y, ahora, es usado en otras disciplinas artísticas como el cine, la literatura, el teatro y la danza.

Leit-motiv significa motivo conductor. Se trata de una célula musical investida de un significado particular con el que es presentada cada vez que aparece en el discurso. Su función es sugerir la evolución de los personajes y del propio drama: en palabras de su creador, los motivos se constituyen así en guía emocional a lo largo de la estructura laberíntica del drama. Lo normal es que consista en un dibujo melódico, reconocible en cualquiera de sus transformaciones, pero también puede ser un acorde, un ritmo o una simple señal sonora. (Alcalde, 2007, pág. 5).

El leitmotiv, en el presente proceso de investigación-creación, se presenta entonces como una herramienta compositiva, que desde su maleabilidad logra adaptarse al lenguaje de la danza, enriqueciendo la narrativa, los movimientos y cambios dramáticos. Al considerarlo como una herramienta, es claro que este elemento está en función de algo más, se percibe como cualquier



herramienta literal; con esto quiero decir que un martillo/herramienta está en función de un clavo y de una actividad, entonces sucede de igual manera, este al ser una herramienta, depende de algo para lo que trabajar, algo que hace que esta herramienta cobre sentido.

La danza en su totalidad es capaz de producir un mensaje y comunicar; entonces en este proceso creativo que analizamos se toma al leitmotiv como un potenciador de esta capacidad de comunicación. La danza, por tanto, en este proyecto presenta imágenes, acciones y situaciones cotidianas, lugares y personajes; todo esto está potenciado por sonoridades que aparecen a lo largo de la obra y que se logran instaurar en lugares precisos, para contextualizar un espacio, para presentar a un personaje o para narrar una situación.

El leitmotiv, como ya se expresó con anterioridad, no puede presentarse solo, porque de lo contrario sería una repetición gratuita de sonidos sin sentido. Así pues, su uso va a depender de la estructura dramática de la obra y de las imágenes que esta proyecta, porque de esta forma lo que sucede en escena cobra sentido y logra ser entendible: los elementos dependen el uno del otro. Consecuentemente, la danza, junto con la sonoridad, consiguen generar una construcción dramática de la obra; estos dos elementos juntos, y en estrecha relación, cobran sentido y se potencian, haciendo de esta manera que se componga un tejido de los elementos en el que la danza logra comunicar su discurso de manera eficaz.

Las posibilidades que nos presenta el leitmotiv nos permiten cumplir con el objetivo de transmitir nuestro discurso de forma más eficaz, debido a que este, mediante la repetición consciente, nos da medios a nuestra elección sobre los cuales podemos decidir en base a las necesidades de la escena. Este, mediante la sonoridad, nos permite remitirnos a una situación, esto quiere decir que las distintas situaciones en escena o las más importantes, están contaminadas por una sonoridad que las caracteriza e identifica. Por otra parte, también esta sonoridad puede estar ligada a un personaje: una sonoridad puede definir un personaje y denotar su presencia, además de contextualizar lugares. Así pues, la sonoridad, valiéndose de los paisajes sonoros, logra recrear espacios y atmósferas que influyen en las emociones producidas en la escena y en los cambios en ellas. La sonoridad, entonces, también es capaz de mutar, de evolucionar y, sin dejar de ser la misma, cambia y logra adaptarse, para ser coherente con lo que sucede en escena, denotando así un cambio.

Las opciones que nos presenta el leitmotiv, como herramienta composicional, nos permiten repensar las sonoridades y la música en la danza, debido a que, por lo general, esta suele estar

concebida como un acompañamiento de lo que sucede en escena; pero con el uso de esta herramienta, pasa a ser un elemento que va de la mano con lo que ocurre en ella, en un diálogo estrecho para su potenciación y caracterización específica. De esta manera, el sonido se vuelve coherente con las acciones y trabaja en función de lo que se quiere decir, consecuentemente la obra es influenciada directamente por el sonido, y depende del mismo de igual manera que depende de los otros elementos.

Dentro de la obra *El pan de las 10* (producto de este proceso de investigación-creación) podemos evidenciar el uso del leitmotiv y la sonoridad en momentos que resultan claros. En una primera instancia, se planteó la idea de la rutina como discurso narrativo que se trataría de inmiscuir en la obra en su totalidad; entonces cada elemento, incluyendo la historia que se narraba en la obra trataba sobre lo dicho. Se plantea así la idea de un día cotidiano y repetitivo como una rutina sobre la cual se hablaría a lo largo de la obra.

Al narrar los sucesos de un día cotidiano, se intentó mediante sonoridades graficar los distintos espacios que eran necesarios. En primer lugar, se plantea mediante acciones y posturas físicas un espacio de descanso/habitación, así pues, la primera sonoridad de la obra es un despertador, se observa a alguien despertándose y la acción de apagar con un golpe el despertador, esto en conjunto con sonoridades de bostezos, agua corriendo de un lavabo, cepillo de dientes y pasos con prisa, logra narrar este primer cuadro que plantea la obra, evidenciando una rutina de tres hombres que se alistan para ir a trabajar. Cabe recalcar que en este momento como en los siguientes que se narran, las acciones físicas están presentes, siendo acompañadas por sonoridades que clarifican e identifican las situaciones de esta cotidianidad.

Por otra parte, se plantea la idea de salir de casa y para esto se emplean sonidos de puertas abriéndose y cerrándose, existe un cambio de sonoridades cotidianas a un sonido más envolvente, un sonido de ciudad con automóviles haciendo ruido por todas partes y las acciones cambian, los personajes ahora están con el uniforme de trabajo, uno con prisa, otro con sueño y el último con desgano, todos caminando sobre esta ciudad sonora, que grafica el camino a trabajar, esto sucede hasta que esta sonoridad cesa y se escucha una sirena de entrada al trabajo, entonces todos se dirigen a una puerta y entran. Aquí la sonoridad permite graficar un cambio de espacio, porque el cambio de sonoridades puntuales como las de una alarma, cambia a una sonoridad sucia y llena de otras sonoridades que la componen.

Una vez que la alarma mencionada aparece, los obreros ingresan al trabajo, esta idea se rescató de identificar a la alarma como algo que, aunque suene redundante, “alarma” sobre algo, esto es muy característico en instituciones educativas y fábricas, comunica el inicio o el fin de algo, y también se ve utilizado en sucesos de catástrofes. Una vez que los empleados ingresan al trabajo se instauran dos sonoridades: una fábrica que se crea con una sonoridad repetitiva de golpes con gran eco, creando así un espacio específico (fábrica) y un piano desafinado y repetitivo (cotidianidad de la acción). Estas dos sonoridades solo aparecen cuando se trabaja, dando lugar a un leitmotiv de situación y modificándose conforme el ritmo (velocidad) de las acciones y de la obra en general, cambia. El piano surge con la idea de que acompañe a las situaciones de la obra en general, y conforme ocurren algunos sucesos, el piano cambia su velocidad y la gravedad de su sonoridad.

Narrativamente, dentro de la obra, luego de instaurarse toda una atmósfera, surge la necesidad de un conflicto, que en este caso es representado por un jefe (representado también por una sonoridad) que es quien ejerce presión sobre los trabajadores, haciendo que estos laboren con mayor velocidad y que, por consecuencia, se equivoquen y se lastimen. El leitmotiv entonces opera, en este momento, como herramienta narrativa y las sonoridades, junto con la luz, crean así un personaje y este se potencia con el cambio en las acciones de los obreros, dentro del trabajo, haciendo evidente la presencia de un personaje que produce un conflicto y logra modificar el ritmo de la obra, de las acciones dentro de la rutina diaria y de la sonoridad en general.

Siguiendo con la narrativa de la obra, se genera un descanso y en este momento la ruptura sonora es evidente: todas las sonoridades que se plantearon para el trabajo cambian en su totalidad y el ambiente denso cambia a uno de descanso, con una instrumental de cumbia, la velocidad de las acciones cambia y todo por un instante se grafica calmo y tranquilo.

Continuando con esta narrativa, el leitmotiv del personaje del jefe se hace presente de nuevo (silbato) y esto saca de la calma y el descanso a los obreros; el ambiente cambia y la sonoridad instaurada de trabajo regresa, se vuelve a ejercer la misma lógica de presión, pero esta vez se prepara para el desenlace, la sonoridad/jefe es cada vez más insistente y el enojo de los intérpretes es mayor.

La rebelión de los empleados es la penúltima escena de la obra, en esta los obreros destruyen los objetos con los que trabajan, terminando así con la presión que se ejercía sobre ellos, y en

esta acción de destruir los elementos de trabajo, la sonoridad del jefe se escucha, pero cambia de sentido: sonoridad y luz cambian haciendo que este jefe se escuche entrecortado y cada vez más débil, la luz roja que caracterizaba al jefe parpadea y se apaga, para finalmente desaparecer. El leitmotiv representativo de la presión ejercida por el jefe termina y, luego de esto, los empleados se calman y logran descansar.

Por último, se regresa al cotidiano, vuelve a sonar la alarma del primer momento de la obra, pero esta vez las acciones de los obreros son las que se alteran, cambiando también el discurso de la obra: al principio se observaba la preparación para ir a trabajar, ahora, aunque los sonidos sean los mismos se ve a los obreros preocupados, sin saber qué hacer para poder subsistir, saliendo a la ciudad de forma distinta a intentar ganarse la vida.

El leitmotiv y las sonoridades nos permiten entonces graficar espacios o personajes, generar significados que luego son intervenidos, cambiando el discurso de la obra en general, haciendo que la sonoridad acompañe y aporte a los sucesos de su narrativa. La sonoridad potencia lo que la obra trata de narrar, crea un texto sonoro identificable y con este se logra construir espacios - como paisajes sonoros- que permiten al espectador asimilar la obra en su totalidad, no solo viendo elementos descritos como se hace en el presente escrito, sino con una totalidad de elementos (acciones, luces y sonoridades) que se conjugan y muestran imágenes sólidas y articuladas con un discurso claro que es fácilmente reconocible e identificable.

Queda claro entonces que el uso del leitmotiv en *El pan de las 10* opera como elemento articulador de sentido y como elemento identificador tanto de personajes, como de situaciones y giros narrativos, en la búsqueda de una construcción dramática consistente y clara para el espectador.

## **2.2 La repetición en la danza según Anne Teresa de Keersmaeker**

En el trabajo de Anne Teresa de Keersmaeker (Bélgica, 1960), la repetición es un tema recurrente, es común observar sus obras y notar cómo la repetición tiene un lugar importante en ellas, como un recurso que logra caracterizar cada obra y darle un sentido. En la obra de Keersmaeker, el uso de la repetición focaliza la misma en una especie de bucle, en el que lo que sucede en escena trasciende su significado primario: la repetición logra que lo que se repite sea modificado, haciendo de esta manera que aparezcan nuevos elementos y significaciones renovadas de esa repetición.

En la praxis de Anne Teresa de Keersmaeker, la repetición es clave para comprender el proceso creativo de los materiales coreográficos y también la organización de los mismos. La creación coreográfica emblemática de la artista belga, en la que el proceso de repetición es inminente y emblemática, es la pieza de 1983, *Rosas danst Rosas*, en la que la coreógrafa toma como referencia para su creación movimientos cotidianos femeninos.

En el análisis de Martha (Llorente, HERRAMIENTAS PROYECTUALES EN LA OBRA DE ANNE TERESA DE KEERSMAEKER PROYECTO COREOGRÁFICO Y PROYECTO ARQUITECTÓNICO; PARALELISMOS, 2015), *Herramientas proyectuales en la obra de Anne Teresa de Keersmaeker*, se explica sobre la repetición: “Se crean niveles de significado que superan el contenido del propio material repetido. Aparecen tensiones sin resolver, y la abstracción lleva a convertir comportamientos sociales triviales (gestos adolescentes) en rituales obsesivos con nuevo significado.” (pág.112).

Desde la herramienta compositiva de la repetición, Anne Teresa de Keersmaeker logra crear una organicidad dentro de la coreografía, permitiendo que lo que se repite trascienda de su lugar primario o inmediato, y conforme se repite se transfigure, se transforme, logrando así crear un nuevo significado. Es evidente entonces cómo la repetición genera nuevas opciones de lecturas y, a pesar de que el contenido en el que se redunda es el mismo, este varía y logra producir una lectura diferente.

En este sentido, la repetición dentro de la escena logra instaurar una especie de patrón con respecto al tiempo en general de la obra; es decir, el ritmo de la obra se ve influenciado por esa repetición y depende de la energía y la velocidad con la que esta se ejecute para que el ritmo de la obra cambie. Como herramienta compositiva, en un primer momento se presenta una sincronía (unísono) en el movimiento que conforme avanza, varía y esboza nuevas formas, con un ligero cambio de posición o un cambio de velocidades que genera una diferencia desde esa sincronía de movimientos, creando nuevas percepciones y levantando nueva información. La repetición, entonces, permite implantar una idea/información que luego se modifica, provocando así no solo una intervención en la obra de manera coreográfica, sino también conceptual.

ATDK hace uso frecuente del unísono y todas sus desconfiguraciones, pasando por un amplio abanico de desfases tanto por aceleración como por deceleración. Se pasa de la unidad a la desincronización para volver a la sincronía, atravesando distintos estados de desfase. (Llorente, 2015, pág. 113).

En esta estructura compositiva, el canon se presenta como una opción de creación que parte desde la repetición del patrón coreográfico, y se podría decir que surge desde un cambio de ritmo en un momento determinado, en el que cada intérprete produce un ritmo diferente que genera tal canon. Esta herramienta compositiva es reconocible y muy característico en las obras de Anne Teresa de Keersmaeker. Por otra parte, los contrapuntos también son elementos sobre los cuales hace hincapié, debido a que son estos pequeños cambios dentro del patrón coreográfico normal, que, aunque no lo cambian en su totalidad, permiten generar una diferenciación, misma que con su uso permite crear los nuevos niveles de significado, mencionados con anterioridad.

La repetición, utilizada bajo las luces de Anne Teresa de Keersmaeker, permite incidir sobre el ritmo de la obra: en primer lugar, esboza una idea coreográfica y hace que la entendamos. Una vez realizado esto, desconfigura los tiempos, los lugares y las posiciones haciendo que, aunque el mensaje primario sea el mismo, algo cambie dentro de él, y permitiendo así que los materiales de la obra cobren otro significado, tanto coreográfica como conceptualmente.

En la obra *El pan de las 10*, la repetición permitió plantear ideas: en un primer momento mediante la observación se rescataron tres movimientos de los trabajadores de mano de obra, se los organizó de forma que puedan ser una acción que se repite en bucle, esta repetición continua de tan solo tres acciones permitió, mediante el cansancio de los cuerpos y dirección de un tercer observador, que se consiga una claridad en los gestos que eran necesarios usar, para poder denotar dentro de la obra la incomodidad por el cansancio del trabajo. Así pues, la repetición coreográfica posibilitó el levantar un segundo material gestual, que se adjuntó a la obra, logrando así presentar situaciones más realistas y coherentes con lo que sucedía.

Las acciones mencionadas fueron copias lo más fieles posibles a la realidad, de la cotidianidad de trabajadores de mano de obra; estas imitaciones constaban en medir con un metro, piquear la tierra y meter una pala, esto sucede cuando los obreros empiezan a trabajar, entonces aparecen las sonoridades de la fábrica y el trabajo, lo mencionado se repiten alrededor de cinco minutos. Este lapso de tiempo es importante porque implanta la idea de que los intérpretes/obreros están trabajando, por otra parte, muestran la incomodidad o el inconformismo por parte de los obreros al realizar esta acción y, por último, debido al cansancio físico el cambio de corporalidad se hace evidente, permitiendo así que los cuerpos que en un primer momento entraban relajados a trabajar, adquieran una corporalidad pesada. La repetición entonces nos permite instaurar una primera idea y muestra la transformación de la misma.

Dentro de la narrativa de la obra y de esta intención de crear una rutina/monotonía, fue necesario graficar una inercia cotidiana normal, entonces la repetición de situaciones era inevitable. Así pues, la narrativa de la obra consta de momentos importantes que se repiten: el despertar, el trabajar, el descansar, el volver a trabajar, la presencia del jefe e iniciar el día de nuevo.

Bajo esta lógica compositiva, dentro de la obra, siempre se está produciendo la repetición; si bien las ideas macro de acciones se mantienen, las características que constituyen dichas ideas son distintas, es decir siempre se regresa al trabajo, pero las actividades dentro de este varían; aunque no existe una repetición de movimientos de manera literal, hay algo que siempre se repite en cada situación y que es identificable. La corporalidad de los intérpretes entonces siempre responde a la situación en la que los personajes se encuentran: en situaciones de descanso el cuerpo se detiene, lleva un ritmo lento y ligero; pero cuando el trabajar se está efectuando, el cuerpo está atento, no para en ningún momento, la velocidad siempre es mayor y la gestualidad denota cansancio. Consecuentemente, la repetición es evidente en la corporalidad que asumen los cuerpos, cada vez que se repite cierta situación.

Por otra parte, como ya se mencionó, la repetición permite levantar materiales para la composición de la obra. Ejercicios escénicos levantados con la repetición permitieron rescatar ciertos elementos que sirvieron para la construcción de la pieza coreográfica. Se planteó una consigna con la repetición de la sonoridad del jefe, consistía en moverse con libertad hasta que se escuche esta sonoridad, entonces los intérpretes debían quedarse quietos e inmóviles, hasta que la misma dejara de sonar. Este ejercicio permitió generar una relación entre el intérprete y la sonoridad/jefe, creando una tensión en los cuerpos y dándoles una actitud específica, aunque sea inconsciente de inconformidad ante el mismo. De esta manera, la repetición contaminaba de gestos, pensamientos y emociones al intérprete, haciendo que así, cuando los obreros convivan con el jefe, reaccionen de forma coherente con lo que la escena necesitaba y quería enunciar.

Otro momento claro de la influencia de la repetición se presenta al principio y al final de la obra: en el intento por plantear la rutina se presenta a los obreros empezando el día, las acciones, las sonoridades y las luces aportan a esta idea, creando un espacio íntimo en el que se muestra el inicio del día de los obreros; al final de la obra y luego de que los obreros hayan resuelto el conflicto, el día termina y vuelve a empezar: de nuevo sonoridad e iluminación están de acorde a la situación, se repiten, pero las acciones cambian y aunque solo un elemento varíe, toda la situación se modifica, entonces ahora empieza el día pero todo cambia, se observan obreros

preocupados, casi sin sueño: todo se transforma. La repetición, de esta manera, le da lugar al cambio y permite que este deleve nueva información.

La repetición entonces se presenta como una herramienta para levantar materiales y poder potenciar a los personajes de gestos, de emociones, de características, con el fin de que estos puedan interpretar de forma real lo que sucede en escena. Por otra parte, y como valor añadido, en esta situación en particular, la repetición permite crear la idea de monotonía, ayuda a la narrativa de una rutina repetitiva y logra dar una connotación a los momentos y elementos de la escena; plantea así un concepto, haciendo que este sea asimilado y también da lugar a la variación de tal concepto, planteado en un primer momento.

### **2.3 El gesto cotidiano y su uso en la composición escénica**

El gesto cotidiano es algo que, en un principio, parece común por su misma característica de cotidianidad, pero es necesario tener en cuenta la importancia que este tiene, debido a toda la carga social que lleva consigo. El gesto cotidiano no por el hecho de ser cotidiano significa algo simple, el hecho de que sea algo común no significa una carencia, sino por el contrario una multiplicidad significativa, que de alguna manera todos conocemos y reconocemos, pero de lo que no somos totalmente conscientes.

En este contexto, la estrategia escénica, en su intento por interpretar y presentar los sucesos de la realidad, toma el gesto cotidiano y lo traslada a la práctica creativa, para tratar de reflejar la realidad; trabajo que resulta más fácil y eficiente, si se toman en cuenta las características importantes y llenas de significados del gesto como portador de sentido. En EL GESTO SOCIAL Y EL CUERPO EXTRA-COTIDIANO. Un acercamiento a la construcción escénica (Castaños, Garay, & Rossetti, EL GESTO SOCIAL Y EL CUERPO EXTRA-COTIDIANO. Un acercamiento a la construcción escénica., 2019) esto se explica con mucha precisión:

Entendemos por gesto social aquellos movimientos, tanto faciales como corporales, que expresan significados decodificables por un interlocutor, y que son el material para arribar a un cuerpo extra cotidiano, es decir, un cuerpo activo y enérgicamente presente que estimula al espectador. (pg. 13).

Así pues, el gesto cotidiano se asume como una herramienta que nos permite retomar y llevar a escena elementos simbólicos, capaces de potenciar a un cuerpo para luego permitirle decir algo, de forma que esto resulte creíble. Por otra parte, el gesto también remite hacia algo que todos



conocemos; por lo tanto, esto que se quiere comunicar mediante una expresión cotidiana resulta más familiar y reconocible para el espectador, haciendo que lo que se enuncia sea descifrable. De esta manera, el gesto cotidiano potencia al cuerpo del intérprete y lo dota de características particulares, para producir una comunicación más efectiva y cercana con el público.

El gesto social es la herramienta compositiva escogida para la creación de nuestro espectáculo porque reconocemos en él un potencial intrínseco, que nos posibilita generar materialidades para construir un cuerpo escénico. Además, distinguimos cuatro aspectos fundamentales para la investigación: aspecto comunicativo, aspecto expresivo, aspecto estructural y aspecto evocativo. (Castaños, Garay, & Rossetti, 2019, pág. 13).

Así entendido, el gesto funciona como herramienta para construir un cuerpo escénico, debido a que este brinda cualidades innatas del gesto mismo, como la forma en la que alguien se comunica, sus expresiones corporales y faciales, una construcción social y cultural a la cual el gesto pertenece y una imagen que este gesto proyecta. Teniendo en cuenta lo mencionado, y sabiéndolo adaptar al cuerpo de forma consciente, en la creación escénica, esto logra generar un cambio en la corporalidad del intérprete que es evidente, debido a que este cuerpo se transforma, deja su normalidad e ingresa en un espacio extra cotidiano, que está integrado por la cotidianidad del gesto asimilada en ese cuerpo.

Por otra parte, es necesario tomar en cuenta los aspectos mencionados del gesto cotidiano debido a que, de lo contrario, al momento de tomarlo para el trabajo escénico, este se puede quedar en una imitación superficial del gesto, haciendo que el mismo no logre llegar a su potencial mayor, en el que consigue expresividad e intervenir con el cuerpo, para lograr transformarlo, evocando así de forma real lo que se pretende evocar.

El gesto cotidiano entonces, en este proceso de investigación/creación, se presenta luego de la definición del tema a trabajar. Se lo utilizó como herramienta para fortalecer este discurso del cual nos fue necesario hablar, potenciando así los materiales escénicos, de forma que resulten creíbles las acciones y las situaciones en escena. La obra *El pan de las 10*, al tratarse de una historia de obreros realizando actividades de mano de obra, nos remite a encontrarnos con los lugares más comunes en donde suceden estas labores - fábricas y construcciones principalmente-.

Posicionados en estos lugares, era necesario valerse de la observación y del registro, para poder captar estos gestos cotidianos que luego llevamos a escena. Era necesario realizar este proceso

debido a que, en una primera instancia, el movimiento terminaba siendo coreografía, que, aunque cumplía con cierto aspecto técnico, no terminaba de cumplir con el objetivo artístico de afectar, de comunicar. Es en este contexto que los gestos cotidianos tomaron protagonismo, haciendo que la secuencia de acciones de los intérpretes tenga detalles que caracterizan a cada una de estas particulares actividades, permitiendo así que estas se dinamicen con el elemento expresivo que brinda el gesto, logrando de esta manera que todo cobre sentido y logre afectar a / comunicar con el espectador.

Aun cuando, en la creación, el proceso de observación es necesario e importante, no todo radica en ella. Es importante entender que la observación representa un primer paso en el que se levanta material, para más adelante imitarlo y conforme pasa el tiempo asimilarlo en la corporalidad del intérprete. La asimilación de cada uno de estos gestos observados empezó por el entendimiento de la situación específica en la que se daban y también en gran parte por la imitación, pero esta imitación había que hacerla consciente. Una vez copiada de la manera más clara y fidedigna posible la imagen corporal, era necesario pensar de nuevo en el contexto en el que esta se desarrollaba, con el fin de crear un monólogo interno en el intérprete, que potencie sus acciones y por ende sus gestos. Entonces, un análisis situacional/contextual fue necesario para entender la intención con la que se realizaba cada gesto, y esta imitación de la postura física permitió que asumamos el gesto y podamos adaptarlo de forma real al cuerpo del artista escénico.

Así entendido y asumido, el gesto cotidiano interviene en el proceso de creación con el fin de suplir una necesidad: era necesario terminar de esbozar un ambiente laboral con trabajadores de mano de obra y para crear a estos obreros, capaces de asumir un trabajo tan fuerte como es el de una construcción o el de una fábrica, fue entonces también necesario recurrir al gesto, asumirlo e incorporarlo en los intérpretes, debido a su expresividad escénica y su capacidad de reflejar de manera clara los eventos, las circunstancias y las características de lo que sucedía en escena. El gesto entonces, como ya se expresó anteriormente, permite en la escena evocar, comunicar y expresar.

## CAPÍTULO III

### Dramaturgia a través de sonoridades cotidianas en el contexto de la obra

#### El Pan de las 10

En este capítulo se analiza en detalle los recursos metodológicos y las estrategias creativas, desde el elemento sonoro, para la creación de una dramaturgia a través, también, de las características cotidianas y representativas de un ambiente laboral en específico, y su incidencia en la corporalidad de los personajes representados en la obra *El pan de las 10*.

#### 3.1 Cotidianidad en una construcción

En primera instancia, vale definir lo que se entiende por cotidianidad, porque este es un tema que se aborda en varias ocasiones a lo largo de este escrito. Por cotidianidad entendemos algo que ocurre con frecuencia o de manera habitual; lo cotidiano es algo que se observa en el diario vivir y que es común, no necesariamente simple, pero que implica repetición.

Valernos de este espacio cotidiano es importante a lo largo de este proceso de creación sonora, debido a que la cotidianidad al poseer esta característica repetitiva, es identificable de manera sencilla por el espectador, a la vez que es entendida por el mismo. Se podría decir que la cotidianidad, aunque suene repetitiva y simple, está cargada de significados fácilmente identificables por el público. Por lo tanto, nos valemos de estos elementos, a lo largo de la obra, con el fin de tratar de remitirnos a estos materiales conocidos por el colectivo creativo, con el fin de graficar situaciones, acciones o espacios.

Entendiendo lo anterior, se puede afirmar que una sonoridad cotidiana es un elemento que está presente en el diario vivir de un contexto. En este caso, enfocándonos en el proceso creativo de la puesta en escena *El pan de las 10*, la sonoridad intenta tomar las características acústicas cotidianas de los espacios en donde se realizan trabajos de mano de obra. Tras un proceso de observación, se logró recuperar características específicas y similares de un espacio con el otro, como el eco que existe, las frecuencias bajas y la amplitud sonora alta de estos lugares.

Dentro del proceso de creación, se tomó en cuenta las distintas particularidades mencionadas, propias del entorno cotidiano estudiado; a partir de las que se creó una sonoridad muy fuerte, llena de aire y sonidos sucios, que casi se convierten en ruidos, con golpes graves con eco, como si de una gran fábrica se tratase. Por último, se agregó una especie de chillido, como la de una máquina cortando metal, esto con el fin de darle un matiz particular, tomando en cuenta el ambiente del trabajo de lugares de mano de obra.

Consecuentemente, se pretendió que la sonoridad fuese sucia y desordenada, con la intención de que resultase fuerte e incómoda, poco tranquila y sin sonidos melódicos o suaves.

Por otra parte, se identificaron los momentos de una jornada laboral, para tomar dichas situaciones, sus características (sonoras, físicas) y las actitudes corporales que generan las mismas, con la intención de construir una totalidad de escenas que logren graficar la rutina. Se encontraron cuatro momentos dentro de la jornada: el entrar a trabajar, el trabajar, el descanso y el retomar el trabajo.

Para la acción de *entrar a trabajar*, se tomó en cuenta una señal o algo que denote la idea de ingresar en un lugar, algo que alerte el inicio de algo. Para eso se utilizó una alarma, de esta forma se anunciaba una nueva acción y un nuevo espacio. Por otra parte, se tomó en cuenta la actitud corporal en los trabajadores, entonces se puede notar el cansancio o la somnolencia, con corporalidades que están intentando adaptarse a un nuevo espacio; entonces la escena de *entrar a trabajar* empieza con una alarma (sonoridad), luego se acercan los obreros terminando de acomodarse, con un ritmo lento, para finalmente ingresar al espacio del trabajo.

Luego se desarrolló la escena que identifica *el trabajo* mismo. De igual manera, se tomaron las características sonoras y físicas, dando espacio a una escena en la que se observa el cambio corporal de relajado a un cuerpo más atento, ágil y rápido; y la sonoridad, como ya se mencionó, creó un elemento que da a entender una especie de gran fábrica, llena de ruido y eco, con sonidos muy fuertes, procurando así la identificación de las acciones y del esfuerzo físico por parte de los trabajadores.

*El descanso*, como se entiende, busca retratar un espacio de pausa y reposo; en este momento, la sonoridad se remite a una cumbia lenta, característica que rompe por completo con la lógica

planteada. Aquí las posturas corporales del descanso son importantes, debido a que son las que logran graficar el mismo. La escena del *trabajo* es muy veloz y el pasar al descanso presenta – por contraste – quietud y calma, obreros en reposo. Por tanto, el volumen de la sonoridad es bajo, creando una atmósfera relajada, que se conjuga con las acciones, para crear una situación diferente dentro del mismo espacio.

Al tratarse de una rutina, lo que se presenta trata de ser fiel a la realidad; entonces luego del descanso, se vuelve a trabajar. La característica sonora del trabajo regresa y la velocidad de la misma cambia, se vuelve más rápida; las acciones se realizan con mayor velocidad y la corporalidad cambia mostrando cuerpos cansados, realizando actividades laborales forzosas.

La cotidianidad de la construcción se logra construir en base a la lógica normal de una jornada laboral, de esta forma se recuperan sonoridades específicas de este ambiente de trabajo, que están presentes de forma constante a lo largo de un día de labores y son parte de actividades frecuentes. Además, de forma clara, da lugar a que el montaje resulte más legible para el espectador, pues al ser una representación de la realidad, al momento de pensar en el montaje (en tanto todas sus componentes y elementos), resulta lógico ordenar todo de la forma en que se observa en la realidad.

La cotidianidad en la construcción se asume, entonces, como esas características únicas y repetitivas de un lugar en el que se desarrolla trabajo de mano de obra; de alguna manera, cada espacio es único, entonces nos resulta necesario recurrir a estas especificidades, con el fin de construir un escenario que logre recrear la realidad.

Es importante también rescatar la importancia de lo que se observa en conjunto con lo que se escucha, debido a que cada acción escénica se relaciona con las sonoridades, haciendo que estas cobren sentido y clarificando lo que sucede.

### ***3.1.1 Jornada laboral de un empleado de mano de obra***

#### **¿Cómo es la cotidianidad de un ambiente laboral de construcción?**

La jornada laboral está plagada de ciertos momentos claros y que son claves para entender su dinámica cotidiana. No solo en la jornada laboral de un empleado de mano de obra o de un obrero

de construcción, sino que independientemente del trabajo, todas tienen situaciones en común y que son fácilmente identificables; valerse de estas situaciones y similitudes permite recrear esta cotidianidad.

Considerando lo explicado, una rutina, cualquiera que sea, inicia con el despertar de un individuo, luego el mismo se prepara para ir a trabajar, deja su espacio de descanso, va hacia la calle, realiza su recorrido hacia su empleo, entra a su lugar de labores por la mañana, trabaja hasta el mediodía, descansa, vuelve a trabajar, regresa a su hogar y el ciclo se repite en la siguiente jornada. Esta dinámica se puede aplicar tanto a un oficinista como a un empleado de mano de obra; y esto permite que sea más fácil retratar lo que se pretende contar, debido a que - por la organización social y laboral que habitamos - la rutina es casi siempre la misma. Si bien las acciones que se hacen dentro de cada una de las rutinas son diferentes, debido a las necesidades que tiene que suplir cada uno, a grandes rasgos son entendibles y asumibles por el espectador.

Esta práctica genérica mencionada se ve caracterizada por un ambiente de mano de obra que propone el discurso de la puesta en escena, que es intervenido por particularidades que son propias solo de este tipo de trabajo. Estos espacios de las labores mencionadas suelen ser lugares muy contaminados sonoramente, en donde predominan ruidos de frecuencias muy altas (sonidos graves) o sonidos de frecuencias muy bajas (sonidos agudos); y con respecto a la longitud del sonido se perciben sonoridades de volúmenes muy altos, que aturden, que molestan. Esta percepción del espacio laboral nos sirve como una primera característica sonora importante para construir un espacio acústico habitual.

Continuando con la rutina laboral, dentro de esta cotidianidad y, como ya se mencionó, se encuentran marcados los momentos de entrar a trabajar, descanso, volver a trabajar y salida. Estos espacios cotidianos se ven marcados por cambios sonoros drásticos, de sonidos muy fuertes a sonoridades suaves y melódicas, logrando generar cambios, que resaltan la cotidianidad complementada por los momentos referidos.

Otro elemento que hace que esta cotidianidad sea característica, y que permite esbozar el espacio requerido por el discurso de la obra, es el vestuario. Es muy común observar a obreros con trajes sucios o empolvados, todo el contexto y las actividades que los rodean generalmente

afectan su vestimenta, haciendo que esta sea particular en su aspecto y estado. La ropa utilizada para cada empleo, independientemente de cual sea, es un elemento genérico y que siempre está presente, forma parte de una frecuencia diaria y la caracteriza, en este caso se utilizaron overoles sucios con unos cascos de construcción, muy comunes que, junto con las acciones, logran crear una imagen cotidiana.

A esta habitualidad ruidosa, y con un aspecto sucio y desgastado, se agrega un último elemento: las acciones y los gestos cotidianos de los empleos de mano de obra. La cotidianidad, entonces, presenta y muestra cuerpos agotados por el cansancio físico que requiere cada una de las respectivas actividades; pero también muestra cuerpos presentes, que se encuentran en tensión y atentos a las distintas necesidades de las diferentes actividades. Por último, la tensión corporal y el esfuerzo físico se lograron recrear, siendo esta una característica que sucede de manera real, la manipulación de la estructura metálica a lo largo del tiempo en escena, generó cuerpos en tensión y atención, que denotaron cansancio y hastío, reproduciendo así la cotidianidad de un cuerpo en dicho ambiente de trabajo. Esto, sumado a los distintos paisajes sonoros y el vestuario, nos permitió recrear las particularidades consuetudinarias de un ambiente laboral, que se basa en una rutina cotidiana normal y que se ve distinguida por elementos propios, frecuentes y reconocibles de dichos empleos.

### **3.2 Ambientes de trabajo**

Los ambientes laborales en un primer momento se asumen desde el planteamiento de un conflicto, que presenta una atmósfera de trabajo poco saludable para la convivencia de los individuos dentro de la misma. Por tanto, también se plantean empleados inconformes que trabajan en una actividad demandante y extenuante. Por otra parte, se evidencia un jefe que presiona a los obreros, generando un ambiente en el que predomina la jerarquía de unos sobre otros; y es esta relación entre dichos roles la que propone una dinámica situacional que provoca un malestar y un conflicto dentro de la obra.

En este contexto, la sonoridad permitió enmarcar las situaciones dentro de la escena, logrando así potenciar las ideas que el discurso pretendía expresar. Por detrás de la sonoridad de la fábrica/construcción, se utilizó la sonoridad de un piano que avanza conforme la obra modifica

su ritmo, haciendo que la presión que aplica el jefe sobre los empleados, sea más evidente. Estos cambios de ritmo permitieron crear un ambiente de tensión, que resulta fundamental para expresar un conflicto.

Los ambientes laborales de los distintos empleos de mano de obra son lugares ricos en situaciones únicas y características de estos mismos espacios. La carga gestual y corporal de dichos lugares es muy particular; teniendo en cuenta esto, se tomaron los elementos más representativos con el fin de trasladarlos a escena, para así recrear cada espacio/momento/situación. En primera instancia, tomamos como referencia acciones cotidianas del ambiente laboral, las mismas llevadas a escena siendo tan reconocibles para el espectador como trabajar con un pico, levantar arena con una pala y tomar medidas con un metro. Las actividades cotidianas organizadas crean un primer orden coreográfico que instaura una idea de trabajo, y que nos remite a un tipo de lugar específico. Dicho ambiente es fácilmente identificable y nos valimos de eso para empezar a crear el discurso.

El ambiente laboral también fue construido desde las distintas gestualidades de los intérpretes: la relación conflictiva con el jefe, generó reacciones de malestar en los obreros y estos gestos que partieron desde las acciones mencionadas con anterioridad, posibilitaron generar el ambiente de tensión dentro de la obra, que luego dio lugar a la resolución del problema. De la misma manera, sucedió con el momento del descanso, los gestos de los intérpretes fueron tomados de una cotidianidad, que fácilmente identificadas por el espectador permitieron crear este ambiente de paz, en el que las relaciones conflictivas desaparecieron. Todos los elementos escénicos se modificaron para conseguir lo mencionado.

El ambiente laboral de mano de obra es un espacio con particularidades muy evidentes e identificables para el espectador, elementos ya mencionados como un vestuario sucio y desgastado, sonoridades fuertes, acciones de esfuerzo físico, una estructura oxidada, son elementos que dejaron visualizar este tipo de trabajo que se propuso.

Fue factible abordar estos distintos elementos y espacios, debido a que los intérpretes están relacionados de primera mano con este tipo de empleos, estos los han practicado y observado de cerca. De esta forma, se logró reconocer los momentos puntuales de cada instancia y se trasladaron a la obra. Estas decisiones, tomadas en base a las experiencias de los intérpretes,



permitieron sintetizar el material y, además, los facultaron para realizar las acciones con una conciencia de cómo son en realidad cada una de las actividades propuestas.

### **3.2.1 Acciones cotidianas dentro del trabajo**

A lo largo de una jornada laboral las diligencias cotidianas que se realizan son varias, en el caso de la obra *El Pan de las 10*, las mismas fueron tomadas y se configuraron en un orden dramático, a fin de contar una historia que representa la rutina que oprime a un conjunto de obreros, hasta llegar a hartarlos.

Las acciones cotidianas ya han sido mencionadas a lo largo de este documento, pero es importante describirlas debido a que estas son las que posibilitaron graficar la cualidad rutinaria de este tipo de trabajo, de forma cronológica fueron las siguientes:

1. Despertar (bostezar, restregarse los ojos, apagar el despertador)
2. Prepararse para salir (ir al baño, lavarse la cara, los dientes, cambiarse)
3. Movilizarse al trabajo (salir a la calle/cuidad, convivencia)
4. Entrar a trabajar
5. Trabajo (movilizar la estructura/cargarla, secuencia de acciones, pico, pala, metro).
6. Descanso (acostarse, comer, dormir, quitarse la ropa de trabajo, etc.)

Las distintas acciones mencionadas son de usanza, que se realizan a lo largo del día y de las cuales la obra se vale para narrar los acontecimientos. A estas distintas partituras/situaciones/momentos se les particularizó con un vestuario, sonoridades específicas, gestos, luces y más elementos escénicos, con el fin de recrear un ambiente laboral común de una construcción, fabrica, etc.

Las diligencias rutinarias tuvieron un valor importante a lo largo de la obra, debido a que estas no necesitan de una explicación profunda, no se valen de conceptos o metáforas. Dentro de la pieza, las actividades diarias se presentan en un orden específico con el fin de que estas sean coherentes, asemejándose a la realidad en todo cuanto fue posible, para que el discurso que se propone se comunicara de manera clara. La cotidianidad se transmite al público de manera visual y sonora, articulando un lenguaje con acciones y sonidos que se perciben diariamente.

Las actividades cotidianas estuvieron directamente relacionadas con las imágenes y sonoridades que se presentaron en la estructura composicional, las mismas dependieron de dichos elementos, porque estos logran contextualizar la obra, recreando todo un ambiente cotidiano en el que las acciones realizadas cobraron sentido.

### **3.3 Análisis crítico de la organización del material sonoro y cotidiano para una composición dramática**

El pan de las 10, en su totalidad, tal y como se expresó, fue constituido de diversos elementos del día a día laboral, que organizados de forma ordenada lograron recrear y presentar un día cotidiano en el ámbito del trabajo de mano de obra. Este material habitual que se presentó, se vio atravesado por una problemática que permitió una progresión, presentando un conflicto a la narrativa y por ende un objetivo.

La construcción del discurso partió de una idea básica de rutina y monotonía, esto, en base a reflexiones de los creadores, se logró plasmar en una rutina del diario vivir y luego se direccionó de manera más precisa hacia unos trabajadores de mano de obra en una construcción/fábrica.

Para la creación sonora, en un primer momento se tomaron sonoridades del cotidiano, se pensó en sonoridades que sean fácilmente identificables, sonidos que surjan de acciones u objetos que se realizan con frecuencia: una llave de agua, un despertador, el bajar la palanca del inodoro, lavarse los dientes, pasos, etc.; con estos sonidos como base del proceso dramático resultaba más sencillo ser fiel al discurso de la obra y recrear una cotidianidad. Por otra parte, la creación de la dramaturgia sonora se vio influenciada por dos herramientas importantes, los paisajes sonoros y el leitmotiv.

Los paisajes sonoros, propuestos por Murray Schafer, presentaron la posibilidad de recrear espacios dentro de la obra, estos espacios se conformaron tomando las distintas sonoridades de un espacio en específico, esto permitió contextualizar cada espacio y situar las actividades en un orden específico que respondió a las sonoridades y viceversa. Por otra parte, el leitmotiv propuesto por R. Wagner nos permitió darles un contenido poético a ciertas sonoridades, es decir que mediante la repetición se logró relacionar a una sonoridad con un concepto al que se refiere cada vez que esta sonoridad aparece. De esta manera, por ejemplo, mediante un silbato

se consiguió crear un personaje portador del conflicto, además se logró instaurar conceptos mediante la repetición de estas sonoridades, marcando el cambio de espacios y acciones.

En consecuencia, la dramaturgia sonora se sirvió de los elementos mencionados, los conjugó y ordenó en favor del discurso escénico. Con el fin de recrear una rutina cotidiana, que es lo que narra la obra, se identificaron momentos importantes dentro de esta rutina, de estos momentos importantes se tomaron actividades específicas y particularmente sonoras. De esta manera, mediante el paisaje sonoro se recreó un espacio-tiempo, mismo al que se le agregaron sonoridades de las acciones que integraron tal espacio-tiempo.

Por último, mediante el leitmotiv y la repetición se instauraron características para cada sonoridad, haciendo que estas sean propias de cada espacio y permitan marcar la salida y entrada de uno hacia otro. Esto nos explica cómo el mismo leitmotiv nos permite crear personajes sonoros que, al igual que los espacios, son particulares desde su sonido, creando así una dramaturgia acústica que consta de espacios, acciones y personajes, valiéndose de un conjunto de sonoridades ordenadas para su funcionamiento.

La dramaturgia, entonces, se constituyó en base a sonoridades que fueron de la mano de acciones; y las mismas, al igual que las sonoridades, fueron tomadas del cotidiano mediante un proceso de observación y escucha. Estos materiales recopilaron actividades físicas dentro del trabajo de mano de obra, gestos, posiciones físicas que permitieron reconstruir los distintos espacios y ambientes adecuados para la presentación del discurso.

Para los intérpretes las acciones partieron desde la imitación física; en base a la repetición y creación de un monólogo interno se logró una apropiación de las mismas; además se recurrió a su experiencia personal, en distintos empleos, construyendo así partituras físicas que resultaron ser auténticas, y fueron coherentes con el discurso e identificables para el público.

Las acciones realizadas para cada espacio estuvieron directamente relacionadas con las sonoridades y con la cotidianidad de los espacios referentes de la obra. La dramaturgia asumida por José Antonio Sánchez propone la relación entre los elementos que conjugan la escena. Teniendo en cuenta lo mencionado, las sonoridades se relacionaron con la coreografía y se desarrollaron a la par: las actividades fueron coherentes con las sonoridades y terminaron de

darle sentido a cada escena. El orden de cada acción, momento y sonoridad estuvieron sujetos a la idea primaria de rutina, que se basó en una cotidianidad general, permitiendo así crear una narrativa lógica, que luego se vio intervenida por cotidianidades que la caracterizan.

La cotidianidad es un factor importante a lo largo de este proceso de organización de los distintos elementos, la misma se caracteriza por estar presente de forma recurrente en el diario vivir de las personas, al estar tan frecuentemente relacionada con el día a día puede ser asimilada como algo común que pasa desapercibido, pero esta cotidianidad es importante. El trabajo, por tanto, se sirvió de la misma debido a que es algo que todos tenemos asimilado y que, en consecuencia, todos podemos comprender.

La facilidad con la que se reconoce el material cotidiano es tanta que la tenemos implícita. El proceso creativo se valió de este reconocimiento de actividades, acciones y espacios para narrar su discurso, presentándolo de forma que sea claro para los espectadores, pues al utilizar elementos con los que estos están rodeados en su diario vivir, la lectura de los sucesos en la obra resultó sencilla.

Así, la rutina se pensó de forma genérica y en grandes momentos que fueron configurados por sonoridad, acciones, luces y vestuario. Todos los elementos dentro de la obra respondieron a la narrativa y la cronología del discurso planteado en un primer momento que, aunque no fue desarrollado de forma literal, proporcionó herramientas que contextualizaron dichos momentos y espacios de forma implícita. Los sucesos de la misma recurrieron a las diligencias cotidianas ya mencionadas en el subtítulo **3.2.1 Acciones cotidianas dentro del trabajo**; este tema en específico se retoma, en esta parte del documento, debido a que fue fundamental para la creación dramática:

1. Despertar (bostezar, restregarse los ojos, apagar el despertador)
2. Prepararse para salir (ir al baño, lavarse la cara, los dientes, cambiarse)
3. Movilizarse al trabajo (salir a la calle/cuidad, convivencia)
4. Entrar a trabajar
5. Trabajo (movilizar la estructura/cargarla, secuencia de acciones, pico, pala, metro).
6. Descanso (acostarse, comer, dormir, quitarse la ropa de trabajo, etc.)

Cada una de estas acciones tal y como se las enumera presentan con fidelidad la mayoría de rutinas cotidianas que nos rodean; de esta forma el proceso de organización de materiales de la obra resultó más sencillo. Por otra parte, al tratarse de un día que termina y vuelve a empezar, la lectura resultó comprensible para quien lo observa. El ver a un grupo de personas despertándose en pijamas, alistarse para salir al trabajo, caminar por la calle, trabajar hasta la mitad del día, descansar, volver a trabajar y regresar a casa, es algo fácilmente reconocible y aunque todos respondemos a realidades y actividades distintas, los momentos mencionados no varían, son cosas que han pasado por nuestra experiencia. De esta forma, la construcción cronológica, narrativa y dramática resulta factible de recreación y presentación; y asimismo resulta asimilable para quien observa.

Igualmente, los elementos que potenciaron las situaciones y sonoridades, permitieron terminar de recrear los espacios propuestos. La iluminación y el vestuario se prestaron para recrear los espacios/ acciones de dormir, prepararse, trabajar, descansar, etc.; por tanto, operaron de forma consistente con el discurso, en el que los elementos trabajaron a favor de crear una idea sólida, con una intención clara de lo que se quiso presentar.

La propuesta, en primera instancia, tuvo como fin hablar sobre la monotonía, esta monotonía fue trasladada hacia un espacio en el que se hizo evidente la aparición de la misma, la rutina y la cotidianidad. Este espacio-tiempo, cargado de recurrencias y repeticiones, nos presentó un orden cronológico y más adelante distintas situaciones que potenciaron al discurso. Fue necesario centralizar la rutina hacia un sector específico, para de esta forma dejar un discurso claro, permitiendo así que todos los elementos trabajen para un mismo objetivo.

Sonoridades, acciones, iluminación y vestuario de los trabajos de mano de obra se juntaron a un orden y una narrativa, con el fin de contaminar cada elemento escénico, para especificar el discurso, lo que lo rodea y lo complementa. En este sentido, toda la propuesta dramática y los componentes que la constituyeron respondieron a la representación de la ya explicada rutina cotidiana de un obrero. Consecuentemente, todos los elementos manejados alrededor de *El pan de las 10*, resultaron ser un traslado de los materiales y características desde el espacio real hacia la escena, intentando reflejar esta realidad en el escenario.

## Conclusiones

En el presente documento, se analizó el proceso creativo y compositivo coreográfico, basado en el recurso de la repetición según la entiende Anne T. de Keersmaecker y el concepto de leitmotiv de Richard Wagner, dentro de la creación de la obra *El pan de las 10*. Este análisis, metodológico y procedimental, propició el arribo a las siguientes conclusiones:

- El estudio de los conceptos de leitmotiv, sonoridad y dramaturgia permitió comprender el uso de las herramientas composicionales dentro del proceso creativo de la obra *El pan de las 10*. Dichos conceptos dieron lugar a un procedimiento de estructuración dramática, en la que el recurso del leitmotiv, y su cualidad de repetición, instauró conceptos en las sonoridades, mismas que se utilizaron a lo largo del proceso compositivo. A lo largo del trabajo creativo, el leitmotiv facultó el posicionamiento de nociones como espacios, personajes, cambios de situaciones y atmósferas. Por otra parte, cada sonoridad se pensó con la identidad que se intentaba conferir a cada situación o personajes en particular. Luego de definir el concepto que se quería construir, se elegía la cualidad acústica que más lograba apegarse a dicha noción, analizando el lugar de donde provenía, su volumen y timbre. Posterior a ese proceso de análisis, cada sonido fue añadido a la escritura dramática, produciéndose así una escritura acústica ordenada y con intenciones claras, especificadas en función del leitmotiv.
- La repetición, abordada desde los conceptos de Richard Wagner y Anne T. de Keersmaecker, nos permitió - mediante la redundancia - instaurar criterios a lo largo de la obra. Cada vez que se repetía una acción o sonoridad y se la relacionaba con un concepto en específico, estos se volvían identificables para el espectador. El proceso de proponer ideas y repetirlas mediante acciones y sonidos, hacía que los materiales escénicos, conforme más fuesen observados, se posicionen e identifiquen desde la perspectiva del espectador. Las concepciones de leitmotiv de R. Wagner y de repetición Anne T. de Keersmaecker están necesariamente ligadas, debido a que la idea sobre la que se reitera solo podía ser configurada mediante dos elementos: uno acústico que se repite y tiene cierta información y otro elemento físico, con información propia que potencie al primero. Otro aspecto importante luego de ubicar un concepto en el espectador es el del cambio; es decir, una vez que el espectador asume algo mediante la repetición existe la posibilidad de intervenir sobre esta noción instaurada. Esto surge mediante el cambio de

uno de los dos elementos que configuran un concepto. Una alteración, ya sea en la sonoridad o en la acción erigidas, refleja un cambio en la noción correspondiente, modificándola a conveniencia de la obra y sus necesidades. Por otra parte, la repetición corporal en específico evidenció una variación en las corporeidades de los intérpretes. La repetición física, aunque resulte reiterativa, requiere de un esfuerzo que genera en el cuerpo un cambio: en tanto más se repita una acción o partitura coreográfica, el cuerpo desgasta el impulso energético, provocando que la manera en que se perciba esta iteración sea distinta.

- La dramaturgia acústica fue configurada mediante sonoridades cotidianas. Tales sonoridades fueron utilizadas debido a su presencia constante en el diario vivir de las personas. Esta característica permite que sean identificables y entendibles al momento de presentarlas en escena. La composición sonora, en primera instancia, intentó reconocer y analizar el contexto de la obra, pues al ser este una frecuencia contemporánea, permite reconocer espacios, lugares y acciones específicas de una rutina. En consecuencia, podemos inferir que la cotidianidad sirve como una narración precisa de sonidos, lugares y actividades, de los cuales nos valemos para el proceso de organización de materiales. Como ya se expresó, se grafica el diario vivir de una persona de clase media, de esta forma los lugares de donde rescatar información sonora son específicos. Las distintas sonoridades son pensadas de forma real, tal y como son escuchadas en el emplazamiento geográfico al que pertenecen, y se trasladan a escena de la misma manera, presentando así sonoridades de lugares y situaciones determinadas, que son reales. Las sonoridades cotidianas responden, en consecuencia, directamente a diligencias diarias, esto quiere decir que, tanto actividades como sonidos, están estrechamente relacionados. Entendiendo esto, se evidencia la necesidad de que los elementos acústicos sean potenciados por un elemento extra - en este caso las acciones físicas del cotidiano - con el fin de que lo que se exprese sea diáfano. Así pues, sonido y acción están estrechamente vinculados y dependen uno de la otra, para lograr el fin de representar esa habitualidad y comunicarla al espectador.
- El gesto cotidiano se adentró en la escena desde la observación. Al añadir este elemento, cargado de significado y simbolismo, la obra adquirió características únicas, propias de un espacio específico como es el trabajo de mano de obra. Se imitó de forma somática los diversos gestos comunes de los obreros, tratando de ser fieles a esa realidad, para construir así un espacio configurado por tareas, características acústicas, vestuario e

iluminación, que pretendieron responder a un mismo entorno. Para este proceso de imitación, fue necesario realizar un monólogo interno en el que se recurrió a la experiencia personal de cada uno de los intérpretes en dichos ámbitos laborales, con el fin de fortificar estos gestos y que trasciendan de una imitación hacia una vivencia de los artistas escénicos. Este monólogo intrínseco permitió que los ejecutantes logren generar un concepto y una idea propia sobre su relación con el ambiente, asumiendo el conflicto de la obra y su relación con respecto a esta. El gesto cotidiano posee información valiosa, que, llevada al espacio escénico, facultó valerse de ella para elaborar y manifestar nociones con precisión y perspicuidad, logrando crear una dramaturgia eficaz en su expresión.



## Referencias

- Alcalde, J. (2007). Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica. *Área Abierta*, 16(6-9), 5. Obtenido de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0707130006A/4160>
- ARTEA - MNCARS. (Junio de 2016). *Dispositivos escénicos y modos alternativos de ser público*. Obtenido de MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/programacion\\_dispositivos.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/programacion_dispositivos.pdf)
- Barba, E. (1990). *El arte secreto del Actor*. Ciudad de México: Pórtico de la Ciudad de México. Obtenido de <https://drive.google.com/file/d/1LwwuLTKrNPOnOQ2TZxpRGte5U3S1DbRV/view?fbclid=IwAR3anGSOVpjWnuTUDaXdY-UEH2UkPDH29Hvr6eyw4Okemmb-Zvwtp9-sSs>
- Cabrelles, S. (2006). EL PAISAJE SONORO: "UNA EXPERIENCIA BASADA EN LA PERCEPCIÓN DEL ENTORNO ACÚSTICO COTIDIANO". *Revista de Folklore*(302), 49-56. doi:<https://www.cervantesvirtual.com/obra/revista-de-folklore-251/>
- Cabrelles, S. (2006). EL PAISAJE SONORO: "UNA EXPERIENCIA BASADA EN LA PERCEPCIÓN DEL ENTORNO ACÚSTICO COTIDIANO". *Revista de Folklore*(302), 49-56. Obtenido de file:///C:/Users/user/Downloads/revista-de-folklore-251%20(1).pdf
- Cabrelles, S. (2006). EL PAISAJE SONORO: "UNA EXPERIENCIA BASADA EN LA PERCEPCIÓN DEL ENTORNO ACÚSTICO COTIDIANO". *Revista de Folklore*(302), 49-56. Obtenido de file:///C:/Users/user/Downloads/revista-de-folklore-251%20(1).pdf
- Cabrelles, S. (2006). EL PAISAJE SONORO: "UNA EXPERIENCIA BASADA EN LA PERCEPCIÓN DEL ENTORNO ACÚSTICO COTIDIANO". *Revista de Folklore*, 26(302), 49. Obtenido de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs7k0>
- Castañón, L., Garay, V., & Rossetti, L. (2019). EL GESTO SOCIAL Y EL CUERPO EXTRA-COTIDIANO. Un acercamiento a la construcción escénica. *Sendas*, 13. Obtenido de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/26397/28163>
- Castañón, L., Garay, V., & Rossetti, L. (2019). EL GESTO SOCIAL Y EL CUERPO EXTRA-COTIDIANO. Un acercamiento a la construcción escénica. *Sendas*, 13. Obtenido de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/26397/28163>
- Ceballos, E. (2007). La dramaturgia corporal de Jerzy Grotowski. *Máscara, Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*, 29. Obtenido de <https://bibliotecacdt.mcu.es/cgi-bin/koha/opac-retrieve-file.pl?id=0ff827cae1b1833f73f7c4870c0463cd>
- Ceballos, E. (2007). La dramaturgia corporal de Jerzy Grotowski. *Máscara, Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*, 29. Obtenido de

<https://bibliotecacdt.mcu.es/cgi-bin/koha/opac-retrieve-file.pl?id=0ff827cae1b1833f73f7c4870c0463cd>

- Chion, M. (1998 ). Frecuencia y Amplitud. En M. Chion, *EL SONIDO: MUSICA, CINE, LITERATURA...* (págs. 43- 45 ). PAIDÓS.
- Chion, M. (1998). Cuestiones de percepción sonora . En M. Chion, *EL SONIDO: MUSICA, CINE, LITERATURA...* (págs. 49-50). PAIDÓS.
- Chion, M. (1998). *EL SONIDO: MUSICA, CINE, LITERATURA...* PAIDÓS.  
doi:<https://toaz.info/doc-view>
- Chion, M. (1998). Escucha, laleo e imitación. En M. Chion, *EL SONIDO: MUSICA, CINE, LITERATURA...* (pág. 35). PAIDÓS.
- Chion, M. (1998). La percepción como percepción o percepción restaurada. En M. Chion, *EL SONIDO: MUSICA, CINE, LITERATURA...* (págs. 58-60). PAIDÓS.
- Chion, M. (1998). La percepción como prepercepción o percepción restaurada. En M. Chion, *EL SONIDO: MUSICA, CINE, LITERATURA...* (pág. 60). PAIDÓS.
- Diez Puertas, E. (2009). LA ESCRITURA CINEMATOGRAFICA Y EL "LEITMOTIV". *DADUN*, 25(2), 242. doi:10.15581/008.25.26292
- Diez Puertas, E. (2009). LA ESCRITURA CINEMATOGRAFICA Y EL LEITMOTIV. *DADUN*, 25, 242. doi:10.15581/008.25.26292
- Dubatti, J. (2009). Otro concepto de dramaturgia. *UdeA*, 1. Obtenido de [file:///C:/Users/user/Downloads/admmaterf,+158\\_Otro+concepto+de+dramaturgia%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/admmaterf,+158_Otro+concepto+de+dramaturgia%20(1).pdf)
- Esperon, J. (2016). *Pensar con Deleuze*. FAIA. Obtenido de <file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-PensarConDeleuze-5503932.pdf>
- García Carrizo, J. y. (2015). Leitmotiv y creación de personajes. *Creatividad y Sociedad*(24), 120.  
doi:<https://eprints.ucm.es/id/eprint/37353/1/5.%20La%20evolucion%20del%20leitmotiv%20asociado%20al%20personaje%20de%20Sira%20en%20la%20serie%20de%20ficcio%20El%20tiempo%20entre%20costuras%20un%20primer%20ejemplo%20para%20el%20 analisis%20musical.pdf>
- Gonzales, J. (2017). Lo sonoro en lo visual: la música como "tercer" personaje y leitmotiv en Cine y Pediatría. *SCIELO*, 19(73), 42.  
doi:[https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1139-76322017000100015](https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1139-76322017000100015)

- Imbert, E. (1979). *TEORÍA Y TÉCNICA DEL CUENTO*. Ariel .  
doi:[https://docenti.unimc.it/amanda.salvioni/teaching/2020/22528/files/herramientas-para-el-analisis-de-los-textos-literarios/enrique-anderson-imbert\\_teoría-del-cuento](https://docenti.unimc.it/amanda.salvioni/teaching/2020/22528/files/herramientas-para-el-analisis-de-los-textos-literarios/enrique-anderson-imbert_teoría-del-cuento)
- Imbert, E. (1979). *TEORÍA Y TÉCNICA DEL CUENTO*. Ariel . Obtenido de  
[https://docenti.unimc.it/amanda.salvioni/teaching/2020/22528/files/herramientas-para-el-analisis-de-los-textos-literarios/enrique-anderson-imbert\\_teoría-del-cuento](https://docenti.unimc.it/amanda.salvioni/teaching/2020/22528/files/herramientas-para-el-analisis-de-los-textos-literarios/enrique-anderson-imbert_teoría-del-cuento)
- Lavandier, Y. (2003). *La Dramaturgia Los mecanismos del relato*. Internacionales Universitarias. Obtenido de  
[https://cinefilia.nuestroscursos.net/pluginfile.php/62/mod\\_resource/content/0/SOBRE\\_DRAMATURGIA/7129100-La-Dramaturgia-De-Yves-Lavandier\\_1\\_.pdf](https://cinefilia.nuestroscursos.net/pluginfile.php/62/mod_resource/content/0/SOBRE_DRAMATURGIA/7129100-La-Dramaturgia-De-Yves-Lavandier_1_.pdf)
- Lavandier, Y. (2003). *La Dramaturgia Los mecanismos del relato*. Internacionales Universitarias. Obtenido de  
[https://cinefilia.nuestroscursos.net/pluginfile.php/62/mod\\_resource/content/0/SOBRE\\_DRAMATURGIA/7129100-La-Dramaturgia-De-Yves-Lavandier\\_1\\_.pdf](https://cinefilia.nuestroscursos.net/pluginfile.php/62/mod_resource/content/0/SOBRE_DRAMATURGIA/7129100-La-Dramaturgia-De-Yves-Lavandier_1_.pdf)
- Llorente, M. (13 de julio de 2015). HERRAMIENTAS PROYECTUALES EN LA OBRA DE ANNE TERESA DE KEERSMAEKER PROYECTO COREOGRÁFICO Y PROYECTO ARQUITECTÓNICO; PARALELISMOS. *AusArt*, 112.  
doi:<https://doi.org/10.1387/ausart.14534>
- Llorente, M. (13 de Julio de 2015). HERRAMIENTAS PROYECTUALES EN LA OBRA DE ANNE TERESA DE KEERSMAEKER PROYECTO COREOGRÁFICO Y PROYECTO ARQUITECTÓNICO; PARALELISMOS. *AusArt*, 113.  
doi:<https://doi.org/10.1387/ausart.14534>
- Rey, L. (Julio de 2021). *La exploración sonoro-escénica de Rodolfo Sánchez Alvarado. De la escenofonía a la dramaturgia del sonido*. Obtenido de Universidad Veracruzana, Repositorio Institucional: <http://cdigital.uv.mx/handle/1944/51234>
- Rey, L. (julio de 2021). *La exploración sonoro-escénica de Rodolfo Sánchez Alvarado. De la escenofonía a la dramaturgia del sonido*. Obtenido de Universidad Veracruzana, Repositorio Institucional: <http://cdigital.uv.mx/handle/1944/51234>
- Sanchez, J. (2011). Dramaturgia en el campo expandido. En A. e. Araújo, *Repensar la Dramaturgia* (pág. 20). ARTEA. Obtenido de <https://blog.uclm.es/joseasanchez/wp-content/uploads/sites/195/2017/12/2011.-Dramaturgia-en-el-campo-expandido.pdf>
- Sanchez, J. (2011). Dramaturgia en el campo expandido. En A. e. Araújo, *Repensar la Dramaturgia* (pág. 20). ARTEA. Obtenido de <https://blog.uclm.es/joseasanchez/wp-content/uploads/sites/195/2017/12/2011.-Dramaturgia-en-el-campo-expandido.pdf>
- Sanchez, J. (2011). Dramaturgia en el campo expandido. En A. e. Araújo, *Repensar la Dramaturgia* (pág. 19). ARTEA. Obtenido de <https://blog.uclm.es/joseasanchez/wp-content/uploads/sites/195/2017/12/2011.-Dramaturgia-en-el-campo-expandido.pdf>

- Schafer, M. (1977). *The Soundscape*. Destiny Books.  
doi:[https://monoskop.org/images/d/d4/Schafer\\_R\\_Murray\\_The\\_Soundscape\\_Our\\_Sonic\\_Environment\\_and\\_the\\_Tuning\\_of\\_the\\_World\\_1994.pdf](https://monoskop.org/images/d/d4/Schafer_R_Murray_The_Soundscape_Our_Sonic_Environment_and_the_Tuning_of_the_World_1994.pdf)
- Schafer, M. (1994). *Hacia una educación sonora*. Arcana Editions .  
doi:[https://mediosyhumanidades.files.wordpress.com/2021/08/fdocuments.ec\\_hacia-una-educacion-sonora-r-murray-schafer.pdf](https://mediosyhumanidades.files.wordpress.com/2021/08/fdocuments.ec_hacia-una-educacion-sonora-r-murray-schafer.pdf)
- Vargas, J. (2009). DRAMATURGIA Y EL DISEÑO TEATRAL: vestuario, escenografía y luces. *ESCENA*, 65(2), 15. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/5611/561158767003.pdf>

Anexos

Registro de la obra completa:

<https://drive.google.com/file/d/13kRxDTZ78blj9RauqSWq6ydocU9CxJbe/view>

Registro fotográfico



Figura 1. Cotidiano. Posturas físicas.



Figura 2. Cotidiano. Vestuario cotidiano.



Figura 3. Acciones. Metro



Figura 4. Acciones. Pala.