

une los cuerpos y las almas. Eros y Agape se ven, por fin reunidos.

Pero el Absoluto no parece ser cosa de este mundo. Scarpia, aún después de muerto, sigue engañando. El fingido fusilamiento de Cavaradossi resulta ser demasiado real, y, en un último gesto, la diva se arroja desde la alta torre del Castillo de Sant'Angello.

Hasta aquí el estudio mitocrítico de *Carmen* y *Tosca*, que se queda en tímido esbozo, porque letra y música, en este «drama total» que es toda ópera, no se pueden disociar. Para acabar, quisiera hacerlo con las palabras de Gilbert Durand, un gran mitólogo y un gran amante de la ópera, que han animado mi trabajo: El mito y la música «ont de nombreux points communs qui les éloignent l'un et

l'autre du langage lexical renvoyant toujours à des concepts. La non-sémantique de la musique, le fait que ses éléments ne renvoient jamais à un sens conceptuellement précisé, se rencontre avec le mythe, car ce dernier ne conceptualise jamais: il est porteur d'images. Musique et mythe ne se «trahissent» pas par une traduction: ils ne se traduisent pas, ils s'interprètent, et par là ils possèdent une éternelle jeunesse mieux, un éternel présent»⁹.

NOTAS

¹ Vid. C.G. Jung, *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona, Paidós, 1992.

² Gilbert Durand, en *Beaux-arts et archétypes* (París, P.U.F., 1989), habla de este distan-

ciamiento que es todo acto teatral, pero se queda ahí. Creo que éste sólo se produce en el nivel del Ego, y el Ego, la conciencia, no conforma la totalidad del ser.

³ Vid. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París, Bordas, 1960.

⁴ Citado por Mircéa Éliade, *Aspects du mythe*. París, Gallimard, 1963; pág.17.

⁵ Vid. Carol S. Pearson, *Despertando a los héroes interiores*. Madrid, Mirach, S.A., 1992.

⁶ Vid. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1982. Vid, asimismo, Robert Graves, *Los mitos griegos* Vol.1. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

⁷ Vid. Gilbert Durand, *Beaux-arts et archétypes*, «De Constance á Pamina», pp. 94-95.

⁸ Vid. Robert Graves y Raphael Patai, *Los mitos hebreos*. Madrid, Alianza Editorial, 1964.

⁹ Gilbert Durand, Op.Cit, pp.143-144.

Tempo di música, tempo di parole

Por Juanjo Granda

En la sesión que me toca ocupar intentaré, en una reflexión en voz alta, exponer lo que opino en relación a la problemática de la interpretación y la puesta en escena del teatro musical que presenta en su estructura convivencia entre partes cantadas y partes habladas. El segundo tiempo de esta sesión lo dedicaremos al visionado de algunas escenas que ilustren la esencia de ese intercambio de técnicas interpretativas y convenciones en el lenguaje teatral; finalizaremos con un coloquio que para mí es la parte más importante de esta sesión ya que vuestras intervenciones harán posible que mi reflexión se ajuste a hipótesis y cuestiones de un modo más concreto, y eso para mí es, egoístamente, muy positivo, porque también espero aprender algo de este encuentro.

Voy a intentar establecer unos parámetros que nos sirvan de guía para el tema propuesto. El género de teatro musical por el que transitaremos es el llamado

zarzuela en España, ópera cómica en Francia y singspiel y opereta en Alemania; nombres todos ellos que evolucionan y se mezclan presentando gran variedad de formulaciones. Nuestra zarzuela, que en sus comienzos en el siglo XVII, gira en torno a temas mitológicos, se reduce y flirtea con el entremés para convertirse primero en «tonadilla» y después en sainete lírico; el «género chico» es el resultado del llamado teatro por horas, obras en un acto, sainetes, que dan como resultado un espectáculo breve. La zarzuela grande corre paralela al género chico con aspiraciones de «seriedad» más cercanas a la ópera. Largas o breves, cómicas o dramáticas, todas tienen en común el contar con unas partes habladas y otras cantadas.

La estructura de estas obras presenta en su parte dramática divisiones convencionales relativas a los cambios de acción que según su duración será de uno a tres actos o jornadas; también dependiendo de la época, cada acto constará de uno, dos, tres y hasta cuatro cuadros; si se tra-

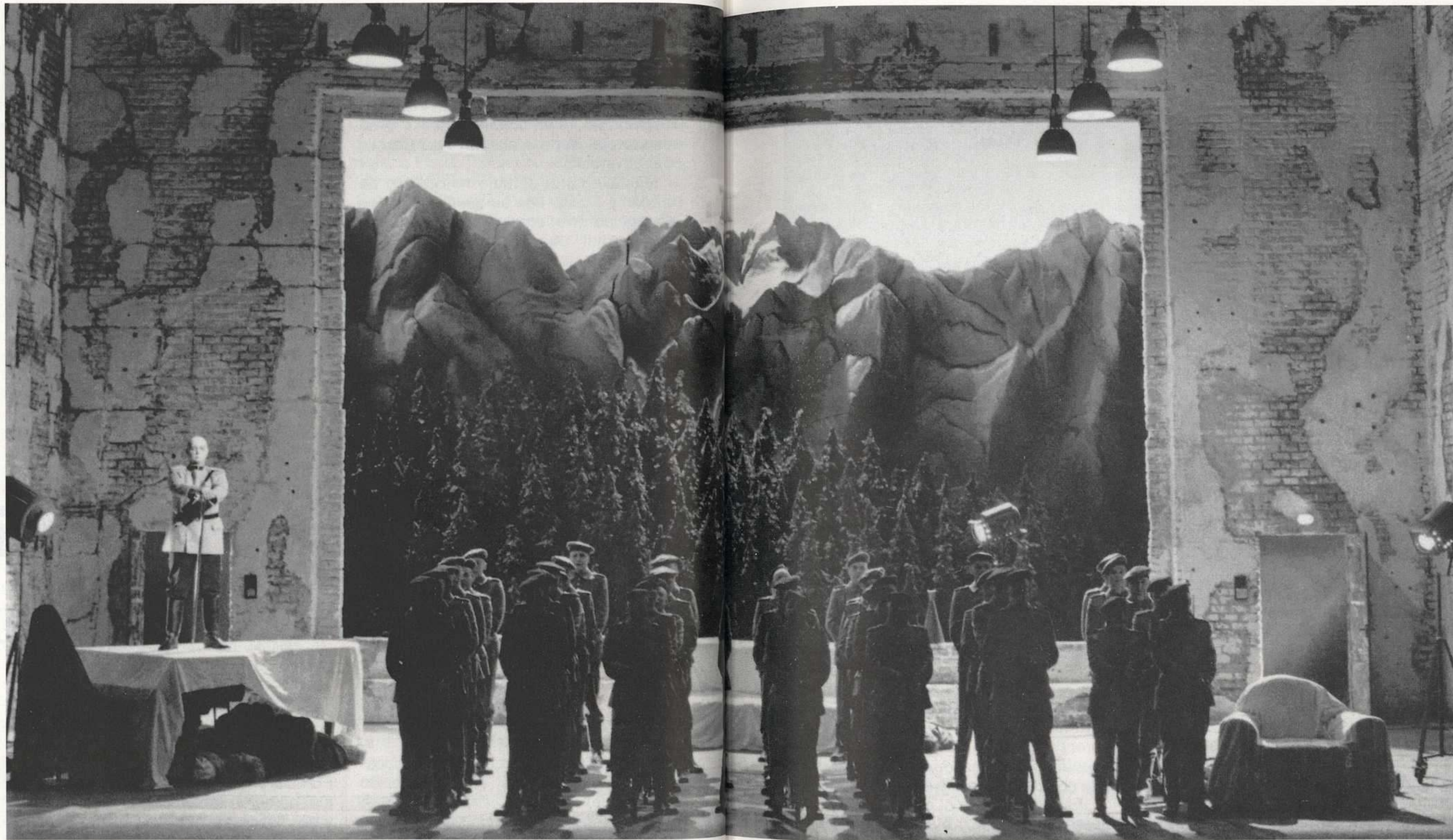
ta de un sainete lírico como *El amigo Melquiades* o *El Dúo de la Africana* estaremos ante el esquema de tres cuadros en un solo acto; *Las Bravías*, *El año pasado por agua* son ejemplos de cuatro cuadros aunque el segundo título al ser arrevistado tiene vía libre en el número, como sucede con *La Gran Vía* que cuenta con cinco cuadros. En las zarzuelas grandes nos encontramos en cada acto, por lo general, con dos o tres cuadros.

Desde el punto de vista de la estructura musical tendremos una introducción, preludeo, e interludios o transiciones musicales para cubrir los cambios de cuadro o el inicio de un nuevo acto. La acción comienza indistintamente con parte hablada, parte cantada (romanza, arieta, canción) o parte coral; sucediéndose a lo largo de la obra las partes habladas y las cantadas. Las partes musicales recogen romanzas o arietas para cada una de las voces (sopranos, tenores, barítonos, raramente contraltos y bajos), dúos, tercetos, concertantes a cuatro o más voces, y por

supuesto intervenciones corales. En realidad todos los recursos de la ópera, sólo que con interrupciones y con un marcado interés popular, lo que en la mayoría de las ocasiones resta ambición netamente musical a las partituras. Esas interrupciones que por otro lado caracterizan el género, hacen que tengamos que cambiar de convención, lenguaje, constantemente. El problema no es tal, ya que lo único que sucede es que el amante de uno de los lenguajes en exclusiva sufrirá el «estorbo» del otro lenguaje cuando aparezca en la representación.

La palabra y el canto tienen sus reglas, técnicas y preceptos. En un principio contamos con las puramente mecánicas del instrumento como emisor del sonido, y observaremos que dicho instrumento tiene que cumplir unas normas técnicas específicas para poder contar con una emisión correcta del sonido, de la palabra y los períodos elocutivos y de las notas musicales, las frases y los períodos cantados. Fonación, colocación o impostación y proyección, así como apoyatura y técnica muscular en la espiración, son comunes a ambos cometidos profesionales. Las diferencias vendrán en las adecuaciones específicas para cada lenguaje y sus objetivos artísticos. Las notas tenidas, las cadencias, los adornos; los cambios de tiempo, los piano, crescendos, y todas las reglas de la armonía y de la música en general son equiparables a los preceptos de una buena declamación. La declamación es el arte del buen decir, pero añadimos que del buen decir en el mundo del espectáculo, no en la vida cotidiana; aunque también sea uno de los cometidos sociales de la declamación en su vertiente pedagógica. Claro que en los tiempos que corren ya no se le llama declamación, es un término anticuado. Ahora no se le llama de ningún modo o, como mucho, hablar. Se generaliza la actuación y se da por hecho que el, o la que actúa, hablan.

Lo que sucede en realidad es que el hablar, como arte, no es estimable; hablar, aunque mal, lo hacemos todos, y claro, es demasiado común para ser estimado; por el contrario leer música y por tanto hablarla (comprenderla), lo hacen muy pocos, y eso sí es estimable por poco común. Es evidente que tan sólo, y según nuestra sensibilidad, disfrutaran del resultado de esa ordenación y armonización de sonidos, aquellos que tengan la suerte de ser educados en cercanía a la música con ciertas aspiraciones más allá del mero confort acústico; eso sí, cuando se trata de canto se llega hasta el extremo de no darle demasiada importancia a «lo» que cantan sino «cómo» lo cantan, y ahí



volvemos a entrar en el desprestigio de la palabra. Para nuestra desgracia eso sucede hasta con los propios cantantes, que se excusan en las dificultades y características de las notas tenidas, los legatos y en general la emisión de sonidos en el registro alto.

Las reglas de la declamación, sea palabra en verso o en prosa, reclaman una ordenación de los períodos elocutivos y el sometimiento a unas reglas gramaticales, ortofónicas y rítmicas que responden de un modo perfecto, como en música, a las ideas, emociones y postulados estéticos propios de un lenguaje complejo y único, así como a unas aspiraciones artísticas sobradamente estimadas. Aunque su preceptiva no sea, desde el punto de vista de

la ordenación de los sonidos, tan «científica» como la técnica y el lenguaje musical, tiene, como bien es sabido por todos los que se interesan por el tema, una correlación directa y perfecta con el lenguaje musical, ya que éste parte del primero. El sentido de «hablar» de los instrumentos o grupos instrumentales, unos con otros, de concertarse, de apoyarse y dialectizar de infinidad de modos posibles según la evolución propia de todo lenguaje, se corresponde en su origen con el mismo propósito del lenguaje hablado, de expresar y comunicar.

Por tanto las cadencias, los silencios, la intensidad, existen en la palabra de la mano de los signos ortográficos; los tiempos, las alturas del sonido, los adornos,

son indispensables para comunicar emoción e intención; la concertación (dúos y corales de más o menos voces), el contrapunto y los preceptos que para la voz cantada se contemplan, podemos encontrarlos en la voz hablada porque de ella parten; si lo importante es la comunicación, ¿qué puede pretender comunicar una voz que pertenece a los humanos, sino emoción, intención y por lo tanto ideas?; la música no sirve para más ni para menos que para acentuar y embellecer ese cometido, Monteverdi y su escuela tenían sin duda toda la razón, son los creadores de la forma ópera, y por muchas sendas y expresiones que la lírica ha recorrido, es un principio clásico que cuenta con toda su fuerza y contemporaneidad.

"El ocaso de los dioses", de R. Wagner.
Dirección: Herbert Wernicke.
Teatro de la Monnaie de Bruselas.
(Foto: Lefebvre).

Ningún compositor que se precie, y haga la música que haga, puede ignorar este principio, y el que lo intenta pronto descubre su inutilidad. El eterno problema del contenido y la forma.

Después de esta introducción, vayamos a lo concreto del título de esta sesión, «tempo di música, tempo di parola»; quisiera abordar dos cuestiones que siempre me han interesado especialmente como dificultad a resolver: el cambio de lenguaje escénico que se produce al pasar de canto (música) a hablado (palabra). Y en segundo lugar las dificultades y

resoluciones técnicas de los intérpretes para efectuar ese cambio de convención.

Desde el punto de vista de la puesta en escena debemos enfrentarnos a esa dualidad de lenguajes y estilos. Lo musical tiene un tratamiento de los tiempos más acentuado, o quizás depende más de las propias estructuras de lo puramente formal, esto es muy fácilmente detectable en las partituras del XVIII, con las arias *da capo*, es decir de estructura ternaria y siguiendo las reglas de la armonía y el contrapunto con un resultado bello y marcadamente clasicista. Al terminar la parte musical o cantada se produce el silencio, un relativo vacío sonoro, y nos enfrentamos a la dificultad de conseguir que el espectador se interese por lo que sucede a continuación haciéndole entrar en un estado emocional, estéticamente hablando, pleno del gozo y el interés con que seguía la parte cantada; el mismo problema se puede presentar en el momento siguiente al cambiar de lo hablado a lo musical.

El cambio del tempo, ritmo, al que aludía, es más evidente si cuando termina lo musical, sea álgido o reposado, lo que viene a continuación parece por comparación relativa, más lento que lo anterior. Será necesario «forzar» con la acción, los elementos visuales, y la necesaria «intensidad», proyección y ritmo, de los cantantes o actores para que superen esa sensación, atraigan la atención del espectador y puedan, una vez conseguido el objetivo, establecer el necesario cambio de intensidades y ritmos que requiere toda situación dramática, al igual que sucede con la norma básica en la armonía de que todo sonido, acorde, que asciende tiene que encontrar su recuperación en sentido contrario.

En la zarzuela, la opereta y el musical, como no existe el recitativo, ya que en su lugar se pasa directamente al hablado, encontramos que las partes cantadas en los solistas suelen ser siempre tiempos de reflexión, es decir de aria, arieta, romanza o canción; sucede en los dúos o tercetos, e incluso en las partes corales, que responden desde lo dramático a un momento de acción, que dicha acción se encuentra en la mayoría de las ocasiones «detenida» por la forma musical; unas veces por la dificultad de ejecución, otras por la impericia, y las más de ellas por uso y costumbre, es decir abuso. La acción se interrumpe en estas partes cantadas cuando no debiera ser así, produciendo insensateces verdaderamente notables, ya que la letra les hace decir lo que jamás vemos ejecutar y a lo más, al final del número, cuando han superado la dificultad musi-

cal, se realiza la acción que decían estar haciendo cuando cantaban.

Pues bien, las partes habladas se caracterizan por una comunicación directa en beneficio del progreso de la acción; se comunican igualmente con agilidad informaciones necesarias para el seguimiento del argumento e ideas esenciales para comprender la motivación de los personajes.

Hay que tener en cuenta que en las partes cantadas en idioma familiar, no se suele entender lo que se dice; claro, que es por defecto de los cantantes y de los directores corales, musicales y de escena que lo permitimos; es un defecto inexcusable. No cabe recurrir constantemente a las peculiaridades del sonido y el alargamiento de las vocales en el canto; a la alteración de las cadencias propias del hablado, porque aunque efectivamente eso sucede, no suele producirse en momentos donde la importancia del contenido propio de la palabra es fundamental para apreciar la esencia misma del canto, la oportunidad de la aportación del lenguaje musical al mensaje artístico último. El espectador en muchas ocasiones si quiere entender lo que han cantado tiene que consultar el libro, si es que lo ha comprado; claro que la gran excusa es aquella de: total para lo que dicen. El hecho de que existan libros poco interesantes, rancios e incluso malos no excusa para que los cantantes y el coro fraseen, pronuncien y proyecten correctamente.

Después de este repaso somero del cambio de una parte a otra y las diferencias que notamos en cada una de ellas, su utilidad y objetivo estético convencional, parte cantada como número introducido en la acción general, en muchas ocasiones no guardando coherencia con la acción o retrasándola, y no sin antes recordar que los orígenes del teatro lírico, ópera, no fueran esos y que el teatro lírico contemporáneo tiende a retomar los antiguos y coherentes principios de la escuela de Monteverdi, recordemos como un ejemplo ya de repertorio en nuestros escenarios el *Woyzec* de Albang Berg, y más reciente aunque su aceptación sea más local, el *Kiu* de Luis de Pablo, pasará a tratar de los intérpretes y sus peculiaridades artísticas y técnicas.

Decía en la introducción, que las diferencias en la preceptiva de la declamación y en la del canto, tienen un origen común en el sentido de que el canto tiende a tomar de la palabra las normas de expresión, acomodándolas y estilizándolas en consonancia con el lenguaje musical. Por ello el modo de interpretar una cadencia presenta distinta técnica interpretativa

en lo hablado y lo cantado, pero el objetivo en la comunicación es el mismo, terminar un período, dejándolo en suspenso, cerrándolo o indicando una pausa de mayor o menor medida. Los recursos propiamente artísticos que tienen sustento en la emoción y en la abstracción más amplia, hacen que dichas cadencias presenten formas y adornos que en algunos períodos históricos, en canto y en declamación, nos lleguen a parecer excesivos en su vehemencia expresiva, o quizás en el deseo de notoriedad del intérprete en perjuicio del buen suceder dramático; pero como siempre me advierto, si consiguen una emoción artística, ésta se suma a los valores del espectáculo y por tanto es válida; o lo que es lo mismo la emoción artística, indefinibles en todas las ocasiones por mucho que intentamos razonarlo, hace que el incumplimiento de las reglas y las «buenas maneras» quede plenamente justificado.

Al igual que con la cadencia sucede con otras partes del sistema, pero donde quiero detenerme especialmente es en un elemento puramente técnico común a los intérpretes de uno y otro lenguaje; se trata de la técnica de respiración y apoyo en la proyección. No es necesario recordar la importancia de la respiración completa y la cantidad y regulación necesarias para cada período de fonación según su duración, altura e intensidad; sí es necesario extenderse un poco, puesto que suele ser elemento poco conocido sobre todo en los cantantes, en la necesidad de apoyatura corporal para la proyección del sonido en las partes habladas, como lo es en cualquier circunstancia donde el hablar se convierte en una profesión y tengamos que cuidar de su calidad y continuidad.

Al igual que el cantante necesita apoyar el sonido para lanzarlo al espacio en una parte de su cuerpo y contar con un dominio notable del mecanismo muscular y diafragmático en la espiración, el actor tiene que realizar la misma operación. Observamos dos registros básicos en la emisión sonora hablada o cantada, indistintamente de las tesituras y voces masculinas y femeninas; se trata de la voz de pecho y la de cabeza. Esto es una generalización ya que sería inoportuno extenderse en el resto de las particularidades del registro de la voz y en las diferencias entre hombre y mujer, y en especial el falsete en la voz masculina.

Los cantantes suelen temer a las partes habladas (claro que los actores tienen el mismo pavor a las cantadas); pues bien, ese miedo es achacado en la mayoría de ellos al temor de una descolocación a la hora de tener que retomar la línea de

canto. Yo creo que esos temores son infundados; el cantante, hablando en un escenario, tiene que conservar una «colocación» y proyección, y cómo no, una tensión controlada que solo podrá obtener con una buena apoyatura de la fonación de la palabra, exactamente igual que cantando. Si mantiene esa apoyatura corporal posiblemente se cansa más, pero no perderá en absoluto la colocación para volver a cantar de nuevo. Es más, sin ese sentido de apoyatura corporal en la voz hablada no conseguirá los mínimos aceptables para considerar que lo está haciendo bien. Hablar bien en un escenario y en una sala para mil espectadores, cuesta el mismo esfuerzo que cantar la más esforzada de las partituras.

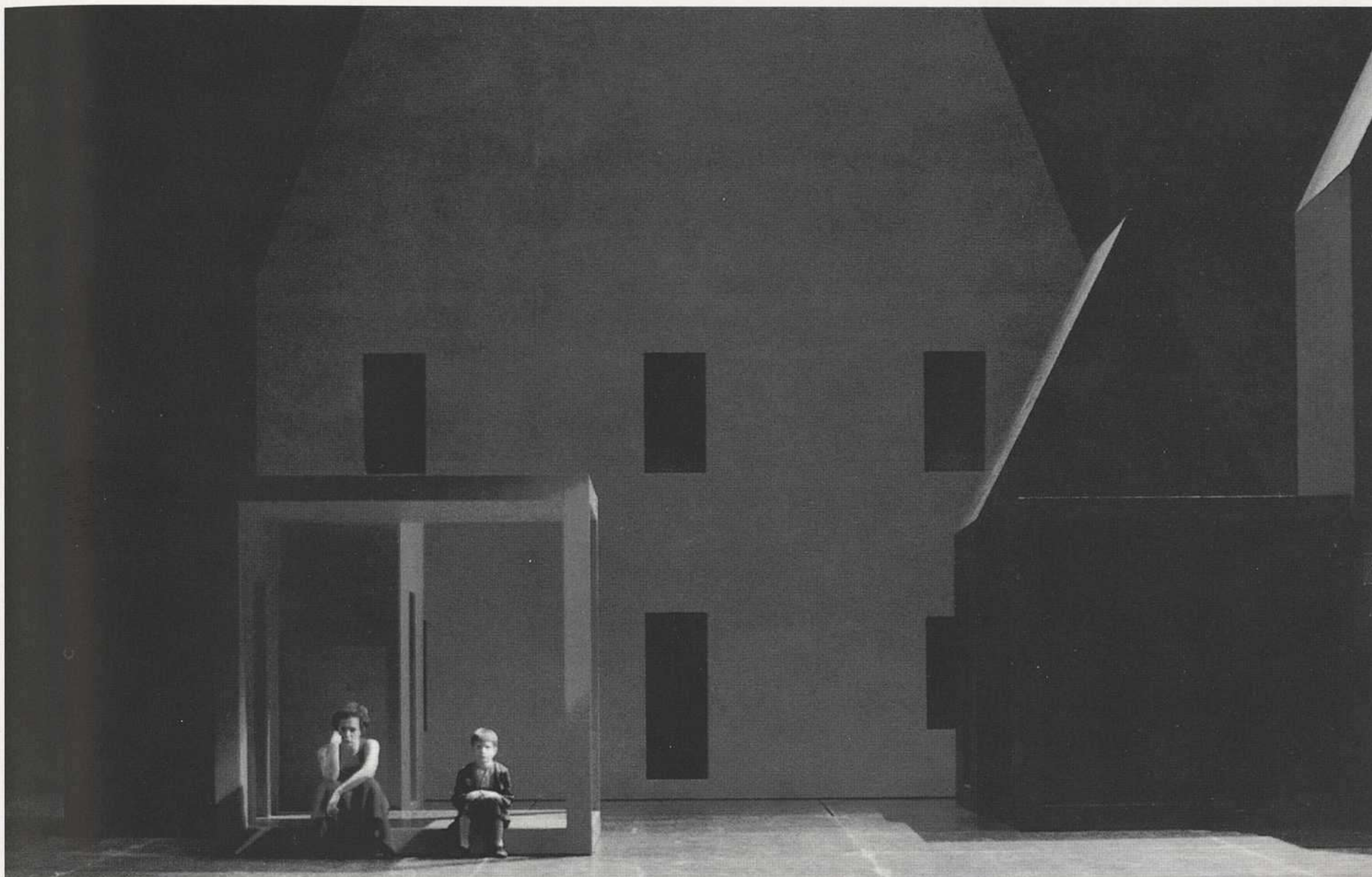
Un actor que además de no poder leer música, no tenga una técnica clara en impostación de su voz, no podrá resistir cantar un número musical sin sufrir algún percance en su garganta; la intuición y el coraje nos salva de un apuro pero no proporciona soluciones a nuestras carencias.

Al igual que una actriz o un actor se aprenden una parte cantada a fuerza de escucharla y con la ayuda y guía del acompañamiento instrumental, un cantante puede, y lo hacen, aprenderse un texto con la guía de su expresión y entonación musical. Los cantantes con los que he trabajado y que tenían dificultad por la falta de experiencia y por no contar con suficientes recursos dramáticos para resolver sus partes habladas, me han pedido siempre que les grabe esas partes incorporando la intención y la emoción, para aprenderlo con la base de esa grabación. El mismo sistema que emplea el actor que no puede leer una partitura.

Es evidente que el actor puede y debe aprender música y el cantante recursos interpretativos. En el cantante cobra esta carencia una especial gravedad, porque el actor es un profesional que no necesariamente tiene que ejercer su profesión cantando, mientras que el cantante sí tiene que actuar, interpretar dramáticamente, siempre. Ya sé que es muy raro encontrar buenas voces para que encima les exijamos que sean buenos actores, pero es que se puede tener buena voz y no interpretar lo que se canta.

Interpretar es dar emoción, intención y sentido a lo que se expresa. El actor no hace otra cosa cuando habla, por lo tanto el cantante, si sabe cantar interpretando y no repitiendo sonidos como una gramola, sabrá lo que es interpretar cuando habla puesto que ya lo sabe hacer cantando.

Cualquier medio es válido para alcanzar unos resultados artísticos ajustados a los parámetros que marca cada estética.



"Wozzeck", de Alban Berg. Dirección: Patrice Chéreau. Teatro du Châtelet de París-Staats Oper de Berlín-Lyric Opera de Chicago. (1992). (Foto: Ros Ribas).

Si un actor aprende una canción de «oído» y luego es capaz de darle soltura y fuerza interpretativa, importará poco que cometa alguna incorrección musical, si dicha incorrección se encuentra compensada con eficacia interpretativa en la acción dramática. Con el cantante que se aprende un texto de «oído» sucede exactamente igual; si una vez aprendido lo trasciende, lo comprende y ajusta al conjunto, a su personalidad, y además lo dota de sentido emocional, le perdonaremos que cometa alguna incorrección relativa a la verosimilitud de la situación o del «proceso del personaje».

Con relación a las técnicas de la interpretación quisiera recordar los principios básicos que conducen a una interpretación correcta de un texto o de una partitura desde la perspectiva de lo teatral, lo dramático.

Toda acción dramática se somete a unas normas o claves que surgen del análisis dramático del texto o partitura: La situación, el conflicto, y el personaje; el personaje presupone tres aspectos o claves: el carácter, la intención y la emoción.

Las tres primeras nos ayudan a situarnos en el contexto dramático general de la obra, el argumental, ideológico y el estético. De este primer análisis extraemos todo el material que nos ayuda en la definición de nuestra «lectura» para la puesta en escena y además los materiales específicos para cada una de las partes. En el caso de los intérpretes tendremos el esquema situacional de su papel o parte, donde contará con la concreción de tiempo espacio y lugar, y todos los elementos de carácter material, histórico o aparentemente superficial y objetual, que servirán para comunicar el resto de las claves. El conflicto conforma la esencia de lo dramático, la pugna individual o compartida por conseguir la modificación de una situación que por motivos amplios y complejos, no deseas que continúe como está. Se puede estar a un lado u otro de esa pugna; ser sujeto activo o pasivo dentro del conflicto. El personaje ocupa el epicentro de todo conflicto, sea activo o pasivo, individual o colectivo. Este personaje tendrá perfiles individuales: carácter. Aun toman-

do la apariencia de colectivo, siempre será un colectivo compuesto por individualidades.

En cuanto al personaje y sus tres claves, la relativa al carácter presenta un aspecto, desde el punto de vista de la «filosofía» de las distintas tendencias pedagógicas, complejo en cuanto al modo de alcanzar una buena caracterización del personaje estudiado. Yo recordaré que los rasgos de carácter del personaje están dibujados por el autor y el compositor, y si no lo está de un modo directo, escrito en acotaciones, se deduce de la situación general planteada; ciertamente los márgenes se ampliarán en la medida que no existan esos *aprioris*; quedará en manos de directores e intérpretes definir esos rasgos ateniéndose a los datos con que se cuenta y a los conocimientos generales relacionados con la eficacia y oportunidad desde las reglas de la comunicación artística.

La intención del personaje es una de las claves básicas para dar sentido y forma a un personaje en la acción. Todo per-

sonaje actúa con unos «porqués»; tiene razones, ideas y objetivos. Todo ello debe ir incluido en la intención que motiva el acto, la acción individual. Y estos materiales se encuentran en su mayoría en el texto; sea hablado o cantado. Si no sucediese así, cosa improbable, tendríamos que definirlo, abordarlo con el director, autor o consigo mismo; resulta incomprensible que un cantante o actor sea capaz de

encontrarse en un escenario «interpretando» un personaje y carezca de esos datos, ¿Os lo imagináis? Seguro que os viene a la cabeza algún ejemplo que otro, pero el pudor invita al silencio.

La emoción que debe acompañar a toda acción, también ha hecho correr ríos de tinta y coloquios interminables sobre los medios o sistematización técnica en la obtención de recursos para conseguir re-

presentarla en escena. Yo os hablo de la emoción como signo escénico, como parte sustancial del lenguaje dramático. Ni que decir tiene que en lo musical, lo emocional figura en la trastienda de toda teoría y su finalidad interpretativa, pero ese es otro aspecto en el análisis, puesto que entra en la emoción de lo artístico, y ahí sí que entramos en otro «cantar». La emoción de un personaje guarda relación directa con los modelos o prototipos emocionales que surgen en la vida misma, puesto que un personaje, salvo que entremos en el terreno de la abstracción, representa el reflejo idealizado de la especie humana. Un personaje representa la estilización del prototipo de la mujer o del hombre en circunstancias y situación que, por muy extrañas que nos parezcan, tenga unas connotaciones o rasgos de verosimilitud que nos permita entrar en el juego de lo teatral. Cuando el personaje representa animales, objetos o elementos no deja nunca de contar con unas connotaciones y comportamiento «humanos», que es lo que hace posible que entremos en el juego de la ficción más arriesgada.

Por tanto la emoción que nos ocupa se comunica por medio de signos manifiestos en la expresión de nuestro cuerpo, en la palabra y en el canto, que están de acuerdo con el estado emocional necesario para convencer, hacer verosímil, una situación dada en el personaje. Estos signos o estados se agrupan en grandes bloques o áreas de placer o dolor y dentro de cada uno de ellos en infinidad de matices, todos codificados por el lenguaje, donde el intérprete podrá seleccionar el más adecuado a la situación e interés expresivo del personaje. Cómo consigue el intérprete dominar expresivamente estos signos, de dónde extrae ese valiosísimo arsenal de recursos emocionales, constituye el centro del huracán del arte de la interpretación. Sinceramente pienso que existen infinidad de medios para obtenerlos; que cada personalidad artística emplea un sistema particular, o al menos establece simpatía con determinadas escuelas y técnicas; sea como fuere, siendo el resultado el deseado toda técnica y fuente es buena. Lo importante es contar con un dominio de ese código de estados emocionales, y recursos para expresarlos; de manera que cuando hablemos de ternura, hastío, desesperación, ansiedad o euforia, sepamos que esos estados se expresan de un modo y no de otro, por muchas diferencias de matiz que se encuentre en la situación dada, en el personaje e incluso y por supuesto en el intérprete. Un espectador normal no reparará en si esa euforia es verdadera o no,

ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



ARGENTINA	ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT
BRASIL	SBAT
COLOMBIA	GESTUS INTERRUPTUS
COSTA RICA	ESCENA
CUBA	CONJUNTO TABLAS
CHILE	APUNTES
ESPAÑA	ADE TEATRO ENTREACTE PRIMER ACTO PUCK
ESTADOS UNIDOS	GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
MEXICO	MASCARA REPERTORIO
PORTUGAL	CUADERNOS
VENEZUELA	THEATRON YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3º derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

sino en qué medida está siendo convencido, y ese punto de vista es muy distinto al que tiene con frecuencia el intérprete; el espectador pensará del mismo modo, si esa euforia es oportuna, y guarda medida con la situación general planteada, y en el peor de los casos puede dudar hasta de si eso es euforia o no; pero en ese extremo lo seguro es que se encuentre ya en la puerta del teatro y no le podamos recuperar.

A todo este análisis y claves hay que añadir un aspecto de sentido instrumental que me preocupa sobre manera en el campo de los profesionales del canto: la expresión corporal y la capacitación sensorial.

Es un tópico insistir en que la comunicación de los seres humanos y por tanto la de los personajes, no se realiza exclusivamente a través del lenguaje de la palabra o del canto. El lenguaje corporal o mejor dicho el lenguaje en general comprende tanto la palabra como el cuerpo, y en su caso el canto. No se pueden disociar dichos aspectos; podremos convenir en que existe el lenguaje del cuerpo desde la perspectiva del arte, en la danza y

la pantomima; pero no sucede así con la palabra y el canto. El cuerpo va unido indisolublemente y está obligado a complementar, servir, propiciar a la palabra y al canto. De ahí la importancia de una preparación corporal suficiente en los intérpretes. Las escuelas de interpretación en el campo actoral han atendido con creces a esta necesidad; sin embargo en las escuelas de canto los resultados indican una carencia notable en los cantantes que habitualmente acceden a los escenarios de este país. Es un problema menos notable en los extranjeros, lo cual es un ejemplo de su necesidad y eficacia.

Nada de lo anteriormente observado en cuanto a emoción, intención y por supuesto acción, tendrá sentido si el cuerpo es incapaz de seguir al canto o la palabra en el momento dramático que lo precisemos. La emoción como signo, que viene de la realidad, no se puede expresar dejando el cuerpo colgado en la percha, puesto que es por medio del cuerpo como se manifiesta la emoción, el sonido emitido también es corporal, físico.

Lo sensorial va unido íntimamente a la expresión corporal y ayuda en una muy

estimable medida a comprender y estimular los signos emocionales. El personaje se comunica también por sensaciones, y esas sensaciones provienen de la detección de los sentidos. Muchas emociones son sugeridas, estimuladas, por los recuerdos sensoriales. La respuesta en una situación dramática a referencias o propuestas sensoriales es habitual en toda relación humana compartida o individual. Por todo esto contar con una disciplina, en el uso y codificación de las distintas posibilidades sensoriales y la consecución por medio de sistemas, de recursos expresivos, es indispensable igualmente para los intérpretes.

Después de un descanso pasaremos a comprobar algunos de los aspectos que he reseñado en las grabaciones que he seleccionado para esta sesión; se trata de la zarzuela barroca *Viento es la dicha de Amor* de Zamora y Nebra; un ejemplo de *singspiel* o de ópera cómica con mucha trampa como es *La flauta mágica* de Schkaneder y Mozart; la zarzuela romántica *Chorizos y polacos* de Larra y Barbieri; y la ópera cómica *La fille du regiment* de Saint-Georges y Donizetti.

Salomé

(Ensayo mitográfico)

Por Fernando Doménech

De entre los personajes bíblicos, pocos han impresionado a la mentalidad moderna, pocos han provocado una perversa fascinación como el de Salomé.

Se comprende. Es algo bastante corriente que un hombre pierda la cabeza por una mujer. Pero perderla de una manera tan literal, y siendo profeta, Bautista de Cristo y (a partir de ese momento) Protomártir, no deja de tener ribetes de extraordinario.

Pero debe de haber algo más. En la danza de Salomé está expresado el poder misterioso del Arte, capaz de «conmover todo lo que existe», capaz de dar la muerte a los profetas y de llevar al delirio a los reyes. Sólo una mujer, Sherezade,

*En el país de las Alegorías
Salomé siempre danza,
ante el tiarado Herodes,
eternamente.*

*Y la cabeza de Juan el Bautista,
ante quien tiemblan los leones,
cae al hachazo. Sangre llueve.
Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe,
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual.*

RUBÉN DARÍO.

la que es capaz de aplazar la muerte con sus cuentos, puede darnos una imagen semejante (aunque contraria) del misterio del Arte.

Una bailarina sin importancia

Y sin embargo, las fuentes de su historia no parecen detenerse demasiado en el personaje de esa bailarina que cruza por una historia de santos y terribles pecadores como por casualidad, rozando con la punta de sus pies una realidad muy superior a ella.

Los Evangelios, por no hablar de ella, ni siquiera citan su nombre. Veamos el de Marcos, el más minucioso en contar el episodio:

«Llegó esto a oídos del rey Herodes, porque ese había divulgado mucho su nombre (el de Jesucristo), y decía: Este es Juan el Bautista, que ha resucitado de entre los muertos, y por esto obra en Él el