



UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Instituto Universitario de la Danza "Alicia Alonso"

Curso 2010 - 2011

LABORATORIO RITUAL

-ELABORACIÓN DE UNA DRAMATURGIA:
"NACIMIENTO DEL RITO TEATRAL".
-CREACIÓN DEL PERSONAJE MAESTRO DE CEREMONIAS.

AÏDA SANTOS ALLELY

DIRECTORAS:

María Martín Rodríguez

Elena Vives Saavedra





ÍNDICE

1.	RESUMEN		.2
2.	IN	INTRODUCCIÓN	
3.	DE	SCRIPCIÓN DE LOS CONTENIDOS	5
	3.1	FASE DE PREPARACIÓN.	.6
	3.2	FASE DE CLIMATIZACIÓN	.8
	3.3	FASE DE INCUBACIÓN	.9
	3.4	FASE DE ILUMINACIÓN.	10
	3.5	FASE DE DEMOSTRACIÓN	11
4.	LENGUAJE ESCÉNICO12		12
5.	DIARIO DE SESIONES		12
6.	CONCLUSIÓN13		13
7.	BIE	BLIOGRAFÍA	14



1. RESUMEN

"Laboratorio Ritual" es un trabajo performativo grupal, montaje de investigación sobre el nacimiento del rito teatral, basándonos en la tradición del Continente Occidental y Oriental, finalizando con rituales Contemporáneos. Compuesto en tres actos; primero, localizado en la Antigua Grecia, Fiestas Dionisiacas en honor a Dionisos, dios del Teatro. Segundo, situado en Oriente, ritual en torno a Amaterasu, diosa del Sol. Tercero, siglo XXI, gestos cotidianos convertidos en la sociedad en rituales.

Mi participación específica en el grupo toma tres vertientes; propuesta inicial de la idea y dramaturgia. Por otra, interpretación del Maestro de Ceremonias en los dos primeros actos. Tercero, ayudante de dirección. Para ello he tomado como referencia el modelo de proceso creativo de Cachadiña (2004), contenido impartido en el Bloque de Expresión Corporal de la asignatura de Preparación Física y Danza, dado que el trabajo concentra diversos lenguajes escénicos.

Durante el proceso se me plantea el reto de no haber escrito nunca una obra de teatro, al no ser dramaturga, sino actriz. Las diferentes fuentes y estructuras utilizadas para la gestación de la obra, compresión del lenguaje y comunicación en las ideas. Para la encarnación del Maestro de Ceremonias, me he basado en mis estudios y experiencia profesional.

2. INTRODUCCIÓN

0

Decidí en primer lugar optar por el trabajo final del Master de forma Performativa, es decir, un trabajo de creación artística, al estar acostumbrada a trabajar de una forma práctica y activa, siendo como es, mi trabajo como actriz. La idea de realizar un montaje me resulta muy estimulante e interesante, al crearse un intercambio rico en diferentes conocimientos, trabajando con un colectivo de personas. He realizado muchos montajes escénicos teatrales pero siempre como actriz, bajo la tutela o dirección de unas ideas sobre la obra, establecidas anteriormente de mi llegada al trabajo. En esta ocasión trabajamos partiendo de la nada, es decir, teniendo una total libertad creativa, donde todos debemos organizar una parte del espectáculo. Como génesis podemos decir que una primera idea fue montar un *cabaret*, siendo conscientes de la diversidad de especialidades escénicas que procedían de cada uno de nosotros. Un primer impulso surge ante mi exploración sobre mitos y ritos en el Nacimiento del Teatro, este origen procede de rituales de comunidades ancestrales y, al haber leído, meses antes de la creación del proyecto, "*La Metamorfosis*" de Ovidio.

Objetivo del trabajo grupal: Crear un montaje escénico, partiendo de la nada, a través de una exploración a la que daremos el nombre de "Laboratorio Ritual", donde se han plasmado diversas Artes Escénicas. El equipo esta formado por ocho componentes; acróbatas, músicos, bailarines y actores. Cada uno procedente de una especialidad Escénica distinta, por lo que los papeles de cada uno de nosotros están bastante determinados y son diferentes entre sí, pero necesitamos, sin embargo, trabajar en total globalidad con una comunicación recíproca y constante, desde una índole generosa; haciendo propuestas, cediendo en beneficio del bien común, y desarrollando por tanto, todas aquellas capacidades que ayuden a conquistar un final satisfactorio para todos.

Considero muy interesante el hecho de que el grupo aceptara este reto, que como he mencionado anteriormente, de forma personal, no había abordado antes una creación propia. Todo el equipo hemos investigado sobre los rituales desde la Antigüedad, las danzas tradicionales, la historia y sus personajes característicos, la música, el vestuario y los elementos escénicos. Por tanto, el proceso que hemos llevado a cabo, ha sido de forma muy meticulosa, siendo muy consciente de las dificultades, ampliación de conocimientos, opciones desechadas, detalles de la puesta en escena, frustraciones, estancamientos en el proceso y, el enriquecimiento personal que todo proceso conlleva.

Objetivos del trabajo individual: Mi participación en el "Laboratorio Ritual" sigue tres caminos diferentes: por un lado, participo en la creación de la dramaturgia sobre el Nacimiento del Rito Teatral a lo largo de los tiempos. (Ver ANEXO nº 1) Por otra, la participación interpretativa del Maestro de Ceremonias en los rituales: Fiestas Dionisiacas (primer acto) y Rito de Amaterasu (segundo acto). En tercer lugar, trabajar codo con codo en el puesto de ayudante de dirección del montaje escénico con la compañera Mercedes Sánchez Perales, cuyo papel ha sido dirigir la creación del espectáculo-investigación y su proceso. Por lo que mis objetivos se centran igualmente en tres vertientes:

- a) Creación de la Dramaturgia, Nacimiento del Rito Teatral: Características sobre la escritura de un texto teatral, Investigación de ritos ancestrales, Fuentes documentación literaria, teatral e histórico. Escritura del texto, locución del mismo.
- b) Construcción del Maestro de Ceremonias: proceso de un personaje; aspecto, forma de moverse, observación, sentido de la puesta en escena, oratoria.
- c) Ayudante de dirección: clarificación de ideas, propuestas del montaje, formas de abordar a lo personajes desde diversas calidades del movimiento.

Aún siendo estos mis objetivos individuales principales tengo que destacar que, otro de los aspectos que ha demandado un esfuerzo e involucración añadido, ha sido mi participación como bailarina, sin ser la danza mi especialidad, en el aprendizaje de la 'danza de los panderos', cuya creación coreográfica es atribuida a la compañera María Vega Gálvez, y en la realización de una pequeña coreografía individual de movimientos-acciones cotidianas, partiendo desde mi ámbito teatral, para el tercer acto.

Para el estudio y desarrollo de todo ello, me he valido de mi experiencia personal en cuanto a las inquietudes sobre el estudio y conocimiento del Teatro de forma teórica, a través de diversas materias técnicas y documentación histórica que me permite estar en contacto con mi trabajo como actriz, facilitando mi continuo aprendizaje, llevando dicha teoría a la práctica. Así como de los contenidos expuestos en las asignaturas de "Rito, Fiesta y Espectáculo", "Preparación Física en las AAEE", "Filosofía y Estética del Cuerpo en las AAEE" y "Artes Escénicas y Comunicación", de este Máster.

3. DESCRIPCIÓN DE LOS CONTENIDOS

Para el desarrollo de este apartado se ha utilizado el material proporcionado en la asignatura "Preparación Física y Danza" en el Bloque de contenidos de "Expresión Corporal y creatividad". Como explican Fernández, Serradilla y Bruña (2008,276) "son numerosos los autores que han versado sobre la creatividad, destacando autores como Gulford, Logan y Logan, Marín, De la Torre, Barón, De Mackinnon, Torrance, Amabile, Davis, Perkins, Stenberg, Wallas, Osborno, Young, Lowenfeld y Taylor, entre otros. Sin embargo, la creatividad motriz ha sido objeto de pocas investigaciones experimentales, a pesar de cada vez es mayor el interés que ha ido despertando en las últimas décadas. Son autores destacables en este ámbito Wyrick (1966), Bertssch (1983) y Brack (1989)". Para López (2001, 118) la creatividad motriz "es la capacidad humana que permite al individuo realizar innovaciones valiosas y resolver innovadoramente problemas de carácter motor".

Si nos centramos en la creatividad en el campo de la Expresión Corporal, entendida como el conjunto de actividades corporales de expresión como la danza, el teatro, el circo o algunos tipos de gimnasia, los estudios son aún menos numerosos. Destacan los realizados por Sierra (2000), López (2001), Cachadiña (2004) y Ridocci (2005). Sierra y Cachadiña (2008, 119) entienden por creatividad "la capacidad, facultad o habilidad que tenemos los seres humanos para componer, concebir, construir, crear, hacer, idear, imaginar, inventar, producir, etc., cualquier cosa, idea, proyecto, etc., nuevos". Siguiendo a Sierra y Cachadiña (2008:125) el proceso creativo es el periodo comprendido desde que la idea surge hasta que se materializa en un producto y según Cachadiña (2004) consta de las siguientes fases:

(Ver ANEXO nº 2).

0

- Preparación. Utilización de los conocimientos adquiridos. Experimentación de dar respuesta a una demanda,. Se reúne la información y se plantea la situación a resolver.
- Climatización. Creación de un ambiente de confianza y espontaneidad para expresarse.
- 3. Incubación. Elaboración interna de la obra, tanteo y búsqueda de soluciones múltiples en forma de representaciones internas o externas que sirven de soporte como material para elaborar y pasar a la acción.
- 4. Iluminación. Visión de la solución de la idea, plasmación de la mejor idea encontrada. Desarrollo, elaboración y verificación de la misma.
- 5. *Comunicación*. Formulada la idea en términos comprensibles se expone la obra creada en presencia del receptor en el proceso de comunicación.

La elección de este modelo viene dada, entre otros, por los resultados obtenidos en el estudio realizado por Martín y Bernabéu (2008) entre al alumnado del *Máster oficial de Artes Escénicas de la Universidad Rey Juan Carlos* del Curso Académico 2007-08, en donde el 100% del alumnado manifestaba haber tenido experiencias previas en alguna o varias actividades de expresión corporal y/o actividades corporales de expresión (danza, teatro, deporte, circo...) y un 80% declaró una elevada expectativa de contribución de este área a su trayectoria profesional. A continuación se describe el proceso seguido en el Trabajo de Creación Artística según las fases propuestas por Cachadiña (2004).

3.1 FASE DE PREPARACIÓN. En esta fase he de nombrar varios caminos que llevé a cabo en la creación de la dramaturgia. En la traducción de Verger (2002,20-21) sobre la "Metamorfosis" de Ovidio, donde el clásico autor "escribe sobre la creación del mundo hasta la época de Augusto (...) abarca unos 250 capítulos,(...) se emplea el hexámetro (...)léxico más elevado y adaptado en general a la épica". Describe la creación del mundo y como las divinidades cambian de aspecto físico para conseguir sus fines. Profundicé en el Libro III (128) donde se habla del nacimiento de Dionisos o Baco, por la unión de Júpiter y Sémele, la historia narra el doble nacimiento de Dionisos al ser su madre Sémele calcinada por el propio Júpiter convertido en rayo, como ruego que ella le hace de verlo aparecer en todo su esplendor. Tras su muerte Júpiter coge el feto todavía vivo cosiéndoselo al muslo, para que lo críen las ninfas. En el Libro IV (153) se habla de la presencia del dios que participa de forma activa y pasiva en los diferentes mitos. Esta lectura me ha servido como información fundamental en el origen e inspiración de las ideas del proyecto y la forma descriptiva y estética del texto. (Ver ANEXO nº 3)

Amplié conocimientos sobre el génesis del elemento teatral, como origen de rito y comunidad, hacia el concepto del Teatro dado por Oliva y Torres (2003,11-13) "en un pasado muy lejano (...) el hombre siente la necesidad de comunicarse con sus semejantes: para pedir ayuda, dar ordenes,(...)expresar sus miedos(...)El hombre debió entonces mirar a la Naturaleza y sentirse muy pequeño.(...) empezó a divinizar los elementos que le rodeaban y a comunicarse con ellos" (Ver ANEXO nº 4). Consulté los mismos estudios para conocer las diversos rituales en los pueblos antiguos orientales, construyendo el segundo acto a raíz del mito de Japón sobre la desaparición del Sol, y las investigaciones de Naumann (1996) sobre los "Antiguos mitos japoneses" (Ver ANEXO nº 5).

Me asiento en el ceremonial primitivista, liberal y purificativo que teoriza Artaud (1938/2001) en cuanto a la atmósfera y función escénica, a la hora de poner en pie como

debía afrontar el rito. Al realizar la presentación del segundo acto, recurrí en las anotaciones de nuevo dadas por Artaud (2001,84) hacia el teatro oriental, así el Maestro de Ceremonias no interviene en la acción del mito en segundo acto, sino que es contado anteriormente por él antes de que ocurra. "En el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencia psicológica, las formas asumen sus sentidos en todo los planos posibles(...)Por esta misma multiplicidad de aspectos, puede así perturbar y encantar y excitar continuamente al espíritu.(...)La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito(...)".

En último lugar al enfrentarme con el tercer acto, y los rituales o acciones cotidianas, me apoyé en Richards (1993/2005,169) sobre las acciones físicas del trabajo de Grotowski," las acciones físicas en la vida real fluyen con rapidez, a menudo inconscientemente." Richards (2005,172) alude al texto de base "Hacia un teatro pobre", "El ser humano, en un momento de shock, (...) de peligro mortal o de alegría no se comporta << cotidianamente>> El ser humano, hace signos, (...) empieza a << bailar>> a << cantar>>. A nuestra expresión primaria no le son propios ni el gesto ordinario ni lo << natural>> cotidiano, sino un signo".

Me he basado para la realización del texto teatral en las anotaciones que realiza Grillo (2004,27-28) cita a Aguiar e Silva (15-16) que a su vez comenta las funciones básicas que según Romab Jakobson cumple el texto dramático. Especialmente importantes en el teatro son: La función referencial o emotiva, la función apelativa, la función expresiva y la función poética. (Ver ANEXO nº 6). Grillo (2004,28) concreta que "Al texto dramático lo llamamos drama, que etimológicamente significa acción representada. Desde Aristóteles, el drama es la representación de una acción. Acto es todo aquello que realiza el ser humano, consciente o no; acción es un acto volitivo, consciente (...) El fin del texto dramático es la representación, limitado por el espacio y el tiempo.(...)El drama representa la realidad exterior al personaje y su relación con otros personajes y con el mundo que lo rodea". Por otra parte al referirnos al teatro como hecho teatral, del griego theatron, Grillo (2004,14) explica que "el teatro, como actividad humana, se ha dado en todas las culturas y en todos los tiempos.(...)Para que el teatro tenga lugar es necesario la conjunción de cuatro elementos fundamentales: lugar, actor, público, texto (o pre-texto)". Pavis (1988, 188) al respecto concreta que "No existe una estructura típica y universal (como pensaba Hegel y los teóricos del drama clásico). Toda evolución de contenido y todo nuevo conocimiento de la realidad producen una forma adaptada de la transmisión del contenido".

Debo hacer mención a la decisión de incluir dentro del texto teatral palabras de origen griego escribiéndolas en su lengua original, ya que me resultó atractiva la idea de hacerlas llegar a nuestros días; sacarla de los libros antiguos, rememorándolas, incluso me he atrevido a recitar en griego a través de la encarnación del maestro de ceremonias del primer acto, siendo de gran ayuda la participación de la compañera del Máster de origen griego Evangelia Thalasini, directora de escena y cine, en la traducción de las palabras y su pronunciación.

Para la construcción del Maestro de Ceremonias utilicé en el aspecto teórico la información tratada por Oliva y Torres (2003) sobre la figura del chaman como primer actor y características de los actores y el coro. En la parte práctica me base en mi experiencia profesional utilizando conceptos ya conocidos sobre la imaginación y movimientos psicofísicos, tales el sentimiento de *facilidad*, de *forma*, de *belleza* y de *totalidad* técnicas de actuación llevadas a cabo por Chejov, M.(2005).

Terminé documentándome sobre las diferentes mitologías y dioses en los que se fundamenta nuestro trabajo, gracias a mi investigación personal, como por ejemplo en la consulta de diccionarios mitológicos universales, (Ver ANEXO nº 7) y también en las diferentes aportaciones de mis compañeros. Como he comentado anteriormente, cada uno de nosotros tiene un papel específico que desarrollar en la obra y cada uno se ha centrado y documentado en su parte correspondiente. Así queda reflejado en los ANEXOS nº 8 al 13 adjuntos, así como en el 'cd' adjunto, con fotos de los ensayos y música del montaje, sobre el trabajo informativo y evolutivo de mis compañeros.

3.2 FASE DE CLIMATIZACIÓN. En esta fase del proceso considero que mi principal tarea ha sido la de ordenar ideas y conceptos asimilados, traduciéndolos a un lenguaje comprensible y ejecutable para el resto del equipo. Adquieren, en este punto, fundamental importancia, las reuniones, debates e intercambios de ideas que hemos tenido los miembros del grupo. Tanto la colaboración de mis compañeros como sus aportaciones de nuevas ideas han sido fundamentales en este proceso. Dentro del mismo muestro un primer borrador del primer acto a los compañeros, desde donde partimos nuestro trabajo. Como ayudante de dirección expuse todas las ideas obtenidas tras estos estudios y su posible puesta en escena. Fue total la comprensión con Mercedes Sánchez al proceder sus estudios escénicos de la misma disciplina que la mía, lo cual hacia más cómodo y dinámico nuestro lenguaje en el trabajo. Ella esquematizaba y organizaba todas las propuestas siendo entendidas por el equipo. (Ver ANEXO nº 14).

3.3 FASE DE INCUBACIÓN. Tras estudiar las diferentes propuestas y analizar la situación en la que me encuentro, en esta fase me he planteado el trabajo de un modo singular. En este mismo apartado consulté las teorías de Otto (2006), libro que me hizo descubrir la profesora de Rito, Maria Fernanda Santiago sobre Dionisos y lo que ocurre alrededor de su imagen; Fiestas Dionisiacas, mujeres que le acompañan en el ritual. Hasta ahora no he comentado que el grupo lo formamos todas chicas y un solo chico que hará las veces de Dionisos. He visto necesario en la dramaturgia tener claro los personajes que forman el rito en las Fiestas, el nombre determinado y su dedicación dentro del culto, localizar diferentes fiestas en determinadas localidades de la Antigua Grecia, diferencia entre ayas, ninfa y ménade, el nombre que recibe su madre Sémele después de convertirse en diosa, gracias a su hijo, así como el papel fundamental de la sacerdotisa-profetiza que era la única que entraba en contacto total con el dios, al poseerla en privado (Ver ANEXO nº 15).

666

En este momento presento la dramaturgia en un segundo borrador, haciendo una corrección en la forma, ya que el primer borrador estaba en prosa, este cambio lo hago para mayor belleza y traslación a las formas clásicas, escribiéndolo en verso libre. Además escribo en un texto interno para el grupo acotaciones, que no editaré en el texto final; son acciones a tener en cuenta, se escriben en azul y puntualizadas con una flecha. Creación de un *storyboard* (Ver ANEXO nº 16) de los dos primeros actos para una mayor comprensión visual en las acciones y campo espacial. En este proceso por la realidad de la situación, ante el poco período de tiempo de ensayo con el que contamos, planteamos la idea de tan solo realizar dos actos, desechando la elaboración de un tercero, por no llegar a tiempo.

Se hacen las primeras anotaciones de acciones sobre el texto escrito (Ver ANEXO nº 17) y propuestas de actitudes actorales, a través de los Elementos de la Naturaleza, que también se abordan en el texto teatral; 'Ofrecimiento a Dionisos', trabajamos las distintas calidades de los elementos; fuego, tierra, viento y agua. Desde ahí se comienza a crear el montaje, se trabaja con ejercicios de Expresión Corporal, como el trabajo de Release (Ver ANEXO nº 18) mostrado por Patricia Grau, para una primera toma de contacto con la percepción física del despertar hasta la ameba. Seguimos investigando para dar un sentido interno y significado en la puesta en escena del rito de Amaterasu haciendo una búsqueda de palabras japonesas que en su traducción son leves sonidos, se le añade a la coreografía de los panderos, tales como 'ara' que significa, ¡ay dios!, 'taiyo' como sol, 'shimasu / shimasen' que significa por favor, y 'domo' que es mucho.

Continúo perfeccionando mi trabajo actoral con el Maestro de Ceremonias, ya que por ahora ha quedado muy solemne y me gustaría seguir enriqueciéndolo, así que barajo junto con la directora Mercedes, la idea de investigar fuentes audiovisuales como el personaje del Maestro de Ceremonias en la película "Cabaret" de Bob Fosse,1972. También la sátira y bufonería del personaje Puck de la obra "El sueño de una noche de verano" atribuida a 1595, de William Shakespeare. En la idea de ir más allá con el personaje, intento unificar diferentes comportamientos; el uso que hace del metateatro, siendo el único personaje que interviene con el público, hicieron una búsqueda de un ser pícaro, una profetiza; que vaga por los bosques viviendo de ofrecer ungüentos para los males del cuerpo, que hace con hierbas naturales, de los oráculos y contactos que posee con el dios, y de las donaciones que recibe de la gente que quiere ponerse en trance a través de ella. Al igual que la presentación del segundo acto, consulté antiguos grabados y litografías sobre el mito de Amaterasu, para trabajar improntas corporales mientras recito el texto.

3.4 FASE DE ILUMINACIÓN. En esta parte del proceso creativo, observo que nos daría tiempo a montar unas pequeñas coreografías individuales y libres, de las acciones cotidianas, y retomo la escritura de una pequeña dramaturgia que sería el tercer acto, *ideas* que en un primer momento dentro del segundo punto del proceso creativo, había dejado apartadas por falta de tiempo. Se limpia la escena quedando cada vez más rítmica y con significado.

Tuvimos la suerte de mostrar el pasado 2 de abril, en las instalaciones del IUDAA, un primer pase del primer acto en la clase de "Rito y Fiestas", como examen final práctico en la asignatura que imparte Carlos Roldan, en esta ocasión, fuimos conscientes ante la muestra al público de diversas soluciones y puntos que habíamos pasado por alto, como por ejemplo, la importancia en la interpretación de las *ménades* ante la presencia del vino tan importante en el éxtasis de Dionisos. Otro punto fue el hecho de cambiar el sentido de porque al principio de la obra todos los cuerpos están por el suelo, en un principio mi idea fue la sensación de cobrar vida por primera vez, como criaturas recién nacidas, pero a vista del espectador, parecían que estaban en el suelo agotados "durmiendo la mona". Esa idea nos gustó a Mercedes y a una servidora, haciendo de ella participar a los compañeros del montaje; era más aclaratoria, a la hora de una justificación, además el concepto de la interpretación utilizado no variaba, y no nos hacía volver a comenzar desde cero o, pararnos más tiempo en ese momento. Además la compañera del Máster y dramaturga, Belén Franco Pérez me hizo unas aclaraciones sobre las primeras frases del texto, donde presentaba al Maestro de Ceremonias al referirse al publico cómo; "Queridos oyentes muy buenas tardos nos de

Cumental Alicia Alon

Dionisos", me hizo saber qué, el término empleado aludía a la radio y a una forma de expresión de la época de posguerra en España. Me pareció muy valiosa su aclaración, optando por cambiarla por algunas de sus propuestas "Buenas tengan, oh dichosos convocados por Dionisos".

Ahora viene la solución de la idea final como cierre, porque aunque recordemos que hemos tratado el proceso como un *Laboratorio* de investigación en todos los ámbitos escénicos que nos han sido posibles, también debíamos tener un final más o menos cerrado. Hicimos una broma durante los ensayos finales, - *pues, cogemos y nos vamos de escena...*- y así fue como decidimos bajar del escenario al terminar la coreografía del tercer acto y sentarnos ente el público, cambiando el rol de iniciados en el rito al rito del espectador, la idea nos sedució mucho. Por otro lado decido cerrar el texto teatral y hacer participe a los compañeros, aunque estos, ya conocen de anteriores borradores como va a quedar la obra, hasta el último momento he sido muy detallista, sobre todo, con la forma de escribir el parlamento y elocuencia de los Maestros de Ceremonias, decir qué, estas modificaciones del texto solo me afectaban a mí, en ningún momento varié las acciones de los compañeros, siendo yo, la única que habla en escena.

3.5 FASE DE DEMOSTRACIÓN. En esta última fase, donde debemos mostrar todo el trabajo realizado, tengo que mencionar que en el transcurso de todo, hasta este proceso y debido a la diversidad de lenguajes escénicos de los componentes de este grupo, hemos tenido un proceso lento de asimilación y comunicación, a la hora de ir creando la puesta en escena y decidirnos por unas u otras propuestas, pero ha sido satisfactorio.

Finalmente la obra son unos 45 minutos, repartidos en igualdad de duración en los tres actos. No hemos comentado que el vestuario a mostrar hemos intentado buscar uno acorde con la estética de túnica griega y a la par oriental, estudiando bocetos; pinturas griegas y japonesas, debiendo unificar uno tan solo, además de que contábamos con un escueto presupuesto. En último lugar decidimos que el Maestro de Ceremonias y Dionisos-Susa no Wo tuvieran dos cambios, acordes con la estética de las escenas y un cambio a ropa neutra por parte de todo el equipo en el tercer acto. Presento en el ANEXO nº 19, un rápido boceto de lo que nos hubiera gustado realizar con el vestuario, al igual decir que en un principio del proyecto, contábamos con unas compañeras de origen chino, que, por la falta de comunicación, debido al idioma, decidieron realizar el diseño de los vestuarios; eran magníficos, pero me ha sido imposible lograr esos Anexos, a mi pesar.

0

Hemos plasmado un estudio estético y práctico, a la hora de realizar el montaje en un Teatro, como en un principio nos propusieron desde el IUDAA. Necesidades Técnicas para la puesta en escena en dicho recinto, elaborado por la coordinadora del proyecto Elena Vives. (Ver ANEXO nº 20), y por último la compañera Ruth se encargó de realizar un cartel con fotos de los muchos momentos de ensayos. (Ver ANEXO nº 21).

Ante un público receptor necesitamos que activen la sensación del rito que ellos también van a llevar a cabo, como elegidos para la muestra, queremos que sean vulnerables ya que reconstruimos, según hasta donde han llegado nuestros estudios, como emerge el Teatro desde las fauces de una comunidad de personas que se reúnen y pactan un ritual. La pequeñez del hombre ante todo cuanto le rodea, la necesidad de heredar los signos y costumbres de cada pueblo. Unas imágenes que hagan olvidar al receptor en donde está sentado y el día que es hoy, trasladarlo a tiempos atrás, conscientes de que eso ocurrió y cómo ha llegado tan evolucionado hasta nuestros días, sino no estaríamos todos en la escena reproducción aquellos mitos, ni tampoco existiría la función del espectador en cualquier ámbito escénico. La obra ofrece *un fin didáctico y pedagógico* hacia las diversas culturas ancestrales que fueron pioneras en levantar las bases del Teatro que ha llegado a nuestros días, siglo tras siglo como ocurre en otras Artes, se hace una búsqueda al renacer de lo primario, el origen de una justificación aparente, pura y sin ser deformada por los años.

4. LENGUAJE ESCÉNICO

El lenguaje escénico en el que he basado mi trabajo es principalmente el ámbito teatral, y muy ligada a ella la Expresión Corporal. Por otro lado la riqueza de las teorías, estudios y formas teatrales han hecho verme capaz de escribir un texto para llevarlo a escena.

5. DIARIO DE SESIONES

0

Se incluyen todas las sesiones que hemos llevado a cabo desde nuestros inicios, allá por el mes de Diciembre hasta el mes de Mayo; ejercicios- sendas que hemos llevado a cabo, evolución de los mismos, información de cada compañero, propuestas desechadas, otras nuevas aceptadas, búsqueda de espacios para el ensayo, desesperaciones, alegrías ... en fin ,todo lo que conlleva realizar un montaje escénico con diversas personas, es lo maravilloso, que cada uno tiene unas ideas en su cabeza, y unas formas de ver las imágenes, ahora había que compactarlo todo. Se puede ver el Diario de Sesiones detallado en el ANEXO nº 22.

6. CONCLUSIONES FINALES

"Laboratorio Ritual" ha sido en todo momento una experiencia positiva y llena de enriquecimiento. El haber cursado el Máster de Artes Escénicas y haber trabajado en este proyecto performativo ha hecho que siga explorando en una búsqueda personal, descubriendo nuevos caminos y enfoques referentes no solo ya en el plano actoral, sino a lo más puramente académico y a todo lo que conforma una creación artística en cualquiera de sus especialidades, adquiriendo nuevos elementos para la escena.

Al ser un grupo tan dispar y proceder varios de sus componentes de localidades diferentes a Madrid, como ha sido mi caso que resido en Sevilla, y he estado trasladándome todos los fines de semanas y fiestas para hacer posible el montaje, ha supuesto una tarea difícil, ya que no siempre hemos sabido como tal, mantener una adecuada coordinación y por tanto un rendimiento de trabajo óptimo en todo momento. Carencias que, con el paso del tiempo, hemos ido adaptando a nuestras necesidades y nuestra experiencia. Como es el caso, de no haber trabajado en el primer acto con una máscara griega en el personaje del Maestro de Ceremonias, por falta de capital para invertir en dicha máscara y por el proceso que requiere proyectar la voz a través de ella; propia de los actores de la tragedia y la comedia latina y griega, entre otras, así como los *coturnos*; zapatos, parecido a lo que podríamos entender por zancos, lo llevaban los actores griegos para que se les viera desde todo el respetable. Ocurre el mismo caso con la máscara japonesa que desechamos en el segundo acto por la falta de información y tiempo de trabajo, acerca de los códigos y uso de dicha máscaras.

Quiero agradecer a todos los compañeros su esfuerzo y sacrificio, la generosidad en sus actitudes a la hora de trabajar y, otorgarnos unos y otros información para poder estar todos en el mismo 'barco, a contra corriente' para ser realidad, el "Laboratorio Ritual", si miramos atrás todos los meses que llevamos trabajando... parece mentira...

También quiero agradecer la ayuda, esfuerzo y dedicación recibida por parte de las tutoras del proyecto Elena Vives y Maria Martín.

7. BIBLIOGRAFÍA

0000

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

Alvarez J.C. y Toru Katsuta (2005) Diccionario español-japonés, Madrid: Juventud.

Aguilar e Silva (1986). Teoria de la literatura, Madrid: Gredos.

Aristóteles. Poética. (1987). (Alsina Clota J. trad) Barcelona: Icaria.

Artaud A.(2001). *El teatro y su doble* (Alonso E. y Abelenda F.trad.)Barcelona:Edhasa.(Obra original publicada en 1938)

Böhme, G. y Böhme, H. (1988/1998). Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos. Barcelona: Herder.

Cachadiña Casco, M.P. (2004). Expresión Corporal y Creatividad. Métodos y procesos para un lenguaje integral. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid.

Fernández Díez, B., Serradilla Mazuelas, J.I., Bruña Peñas, I. (2008) Procesos cognitivoafectivos del alumnado asociados al trabajo de creatividad en Expresión Corporal. El movimiento Expresivo, Actas del II Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación. Salamanca: Amarú.

Chejov, M. (1999/2005). Sobre la técnica de la actuación. (Fernández Lera A. trad) Barcelona: Alba Ed.

Cotterell, A. (1979/2008).Mitos,Diccionario de Mitologia Universal (Villacampa V trad.) Madrid: Ariel.

Grillo Torres M.P.(2004). Compendio de teoría teatral. Madrid: Biblioteca nueva Ed.

Grotowski, J.(1999). Hacia un teatro pobre. Madrid: Siglo XXI.

Kovacsis, A. (Naumann, trad. 1996). Antiguos mitos japoneses. Barcelona: Herder.

López Tejada (2001). Desarrollo de la creatividad a través de la Expresión Corporal. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

Martín Rodríguez, M. Bernabéu Rodríguez, J. (2008). Expectativas y experiencias de Expresión Corporal del alumnado del Máster oficial de Artes Escénicas de la URJC de Madrid. El movimiento Expresivo, Actas del II Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación. Salamanca: Amarú.

Oliva C. y Torres M.F.(2003). Historia básica del Arte Escénico. Madrid: Ed. Cátedra

Otto, W.F. (2006). Dioniso. Madrid: Siruela.

Pavis, P. (1998)Diccionario del teatro, Barcelona: Paidós.

Ramírez de Verger, A. (Ovidio, trad. 2002) *Metamorfosis-Colección Clásicos de Grecia y Roma*. Madrid: Alianza Editorial.

- Ridocci Fernández, M. (2005). Creatividad corporal: composiciones basadas en trabajos de investigación en Expresión Corporal. Ciudad Real: Ñaque Ed.
- Rosich M. y Vilallonga E. (Thomas Richards,trad.2005) *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial.
- Sierra Zamorano, M.A. (2000). La Expresión Corporal desde la perspectiva del alumnado. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- Shakespeare, W. (Antonio Ballesteros, trad. 1998) El sueño de una noche de Verano/Las alegres comadres de Windsor, Móstoles (Madrid):Biblioteca Edaf.

Wilkinson, P. (2009) Mitos y leyendas, Barcelona: Círculo de Lectores

Medios Audiovisuales:

000000000000000

000

Fosse B. y Allied Artist / ABC Pictures. (1972). Cabaret [Película] EEUU

GUÍA DE ANEXOS:

ANEXO nº 1: Dramaturgia, Texto Teatral "Nacimiento del rito Teatral".

ANEXO nº 2: Proceso Creativo de Cachadiña (2004)

ANEXO nº 3: Apuntes de la *Metamorfosis* de Ovidio.

ANEXO nº 4: Apuntes Nacimiento del Rito Teatral.

ANEXO nº 5: Información Antiguos Mitos Japoneses.

ANEXO nº 6: Funciones del Texto Teatral.

ANEXO nº 7: Sobre los mitos estudiados.

ANEXO nº 8: Personajes que aparecen en el 1º Acto.

ANEXO nº 9: Música y Ritmo en la Antigua Grecia.

ANEXO nº 10: Pentagrama de Elementos.

ANEXO nº 11: Música en Laboratorio.

ANEXO nº 12: Los Misterios de Eleusis.

ANEXO nº 13: Material para la creación de las Danzas Rituales.

ANEXO nº 14: Apuntes- Proceso de Climatización.

ANEXO nº 15: Apuntes Dioniso, Otto W.F.

ANEXO nº 16: Storyboard (1º y 2º acto).

ANEXO nº 17: Acciones determinadas de la escena.

ANEXO nº 18: Trabajo de 'Release'.

ANEXO nº 19: Boceto del Vestuario.

ANEXO nº 20: Necesidades Técnicas.

ANEXO nº 21: Cartel de la Obra.

ANEXO nº 22: Diario de Sesiones.

ANEXO no 1

LABORATORIO RITUAL. NACIMIENTO DEL RITO TEATRAL

ταυτα δε εγενετομεν ουδεποτε, εστι δε αει

<< "Esto no ocurrió nunca , pero es siempre>> Gaius Sallustius Crispus, Salustio :sobre los Mitos de Atis. Año 55 a.C.

1º ACTO.

(OBSCURO)

[INTRODUCCIÓN]

Del silencio; del sigiloso reposo ,surge la vida. De la calma húmeda, del silencio fresco, los Διοσεσ (gr.Dioses) así lo hacen cumplir. Una brisilla arrastra las hojas caducas, avanzan metamorfoseadas en un suave remolino, dejando intacto el lugar. Una colina apartada, levantada con tres altos cipreses la coronan y la guarecen de la impetuosa climatología. Un lugar del Ατικα (gr.Atica), de tierra osbcura decorado con lianas de hiedra que descansan sobre los árboles y bellos laureles con silueta de mujer. Dice la leyenda que también la pernoctan sombras melancólicas que a su paso por el lugar enloquecen, antes las trabas de algún Διοσ Χολεριχο. (gr. Dios Colérico)

(LUZ LENTA amarilla-morada) Amanece ...

De la nada, de la Tierra mojada, de ahí se van construyendo los huesos, donde no había existencia. Trozos de alguna materia blanda se van introduciendo y se cierran a su vez, desorientados, sin olfato ni vista al que acudir, guiados por una masa homogénea. Se escuchan huesos que chocan, que se golpetean con gemidos, mientras va surgiendo la carne; rosa, amarilla, azul, construyéndose la materia, de una *ameba blanda y viscosa*, todo a la merced de Ζευσ, ioη, γραν Χρεαδορ! (gr.Zeus,ioh,Gran Creador!)

[En toda esta primera narración de la descripción del nacimiento, ésto tan solo lo lee el lector, se produce el nacimiento-despertar de las $M\alpha\iota\nu\alpha\delta\epsilon\sigma$ (gr. Ménades) tirados los cuerpos por el suelo, rendidos tras las pasadas noches, es la tercera noche que llevan a cabo las $\Phi\iota\epsilon\sigma\tau\alpha\sigma\Delta\iota o\iota\sigma\iota\alpha\alpha\alpha\sigma$ (gr. Fiestas Dionisiacas), van incorporándose como si se tratara de un renacer del cuerpo desde el feto materno. Comienzan a mover sus extremidades, como si fueran seres con poco tiempo de vida, se huelen, intentan levantarse y caen al suelo, se persiguen unos a otros avivando sus instintos primarios de animales, observan el lugar, poco a poco se acercan unos con otros formando con sus cuerpos una masa, un bulto, una ameba. De ahí surge el Maestro de

Ceremonias, que nace del centro, el resto queda quieto en el sitio, son las $M\alpha\iota\nu\alpha\delta\epsilon\sigma$]

-<u>MAESTRO DE CEREMONIAS</u> dirigiéndose a los invitados de las Φιεστασ Διονισιαχασ:

(Recitado en Griego)

Αγαριμεηι Ακροατέσ , Καλισπέρα σασ, Εμισ τυ Διονίσυ , Πυ Σιμέρα ςρεζικαμέ ...

(gr. Queridos oyentes, muy buenas tardes nos de Dionisos, que hoy nos ha reunido...)

(Se da cuenta que no está en la Tierra Helénica, se recompone y comienza a recitar alzando los brazos, en castellano).

Buenas tengan, oh dichosos convocados por Διονισοσ. Que hoy nos ha reunido para que con su gracia podamos disfrutar de esta Fiesta, sin duda magistral, sin duda espantosa, pero que levantada en su honor, hecha está.

Διονισοσ, el nacido dos veces, iOh Διονισοσ! hijo del gran διοσ y de una μορταλ , el Νιζο δε Ζευσ, se ha visto castigado a sufrir terribles padecimientos como un mortal, donde llora y muere, siendo Eterno. Donde al tiempo, coronaron tus bellos pies de flores las Μαιναδεσ, y la Τιονα te cuida mimosamente desde la corona celestial, por haberla rescatado de la Mansión de Ηαδεσ. Tu presencia enajena a los humanos y los lleva a cometer actos salvajes. Aliado del espíritu de los muertos.

(Nace Dionisos como feto del centro de la ameba, el resto de los cuerpos se metamorfean en ninfas colocándose alrededor del espacio escénico, en semicírculo a él. Mientras él camina y las observa, también al entorno, con tempo seguro y postura con el pecho en alto, curioso, escucha al Maestro mientras éste sigue presentando las Fiestas de la Primavera).

(LUZ LENTA AZULES-VERDES) Atardece ...

-MAESTRO DE CEREMONIAS:

Por todas tus glorias te alabamos como Διοσ Altísimo. Obtenemos los dones de la Μαδρε Τιερρα y así nosotros se lo ofrecemos en señal de gratitud, por habernos levantado el ánimo, y darnos unos brazos y piernas fuertes donde poder reposar.

La Naturaleza nos brinda su don de fertilidad.

el fruto que nace del barro, las raíces que van formando trozos de carne donde no existía nada, naciendo de esa unión, el cuerpo de mis hermanas.

iOh Διονισοσ! que has sabido levantar tu copa de vino (le da la copa a Διονισοσ) al triunfo de nuestros salmos y has apreciado nuestras danzas.

(Διονισοσ hace un seña de agradecimiento y todos lo contemplan).

Bajaste de tu camastro celestial para gozar con las αψασ.

Τύ que aproximas tus dedos temblorosos(hace el gesto y el Maestro de Ceremonias hace el mismo)

por rozar sus delicadas vestiduras, danzan a tu alrededor con cintas de laurel y varales de hiedras,
azotándose entre ellas para llegar a tu gracia.

Suspiras por poseer aquellas carnes
que jamás nadie probo bocado divino. ia ti se entregan!

(El coro de mujeres en todo este parlamento han estado bailando para Δ 10V1 σ 0 σ , y riendo entre ellas, mientras beben del vino con gran necesidad, una de ellas convertida en corifeo interpreta una melodía en modo mixolidio, propia de la Antigua Grecia en el culto dentro del Ditirambo).

Hemos respirado el aire de tu bondad.
El viento que empuja las ramas de los nacidos por árbol
y balancea sus frutos.
Caen maduros como la uva amarga,
para que las ninfas con sus desnudos y gentiles pies salten risueñas,
haciendo correr el jugo de la fruta,
y ahora te la honramos, de nuestra mejor cosecha la αμβροσια que mereces.

(Διονισοσ ha bailado una pieza con cada una de las mujeres, colocándolas por el espacio escénico. Esta a su contacto con el dios, se desmayan, pierden el equilibrio, se excitan, lo abrazan, gritan...)

Διονισοσ que gritas, Διονισοσ que danzas, que dejas arrastrar tu estóga por el suelo para que nos limpiemos los rostros en el lienzo. Borrachín te aplaudimos y te columpiamos en el hilo de seda que Σεμελη acuna desde el Universo.

(Διονισοσ se sube a la cuna-camastro, con forma de luna, se lleva un buen rato para controlar el equilibrio de lo extasiado que esta, el MAESTRO llega y alza su mano para brinda mientras con la otra se rasca la panza , un momento después, pierde el equilibrio, columpiándose gracioso como un mono, cada vez mas borracho y agitado, más juguetón y niño , el Maestro de Ceremonias continua con la ofrenda dirigiéndose a cada ninfa que posee un elemento de la naturaleza)

-MAESTRO DE CEREMONIAS:

Otra mañana más me despierto a tu lado y como ofrenda del amor, te ofrecemos los elementos que conforman nuestro Mundo;

De la Tierra, donde nuestros pies se depositan y nuestras vírgenes bailan, sin ella nos caeríamos al abismo de Ηαδεσ, pues no habría frontera alguna, iOh, Divina Deidad!, que colocasteis un techo, para antes de pasar al mas allá, retozar sobre la Bendita Naturaleza. iOh, que Dones!

Bendito Manantial el Agua, que refrescas las bocas y lavas nuestros cuerpos, que fluye tímida por montañas y ríos graciosa, y con furia pasional ,en el oleaje que rompe tras la montaña. Brindemos , ioh, Divino! Alegrémonos por los logros obtenidos.

¡Que brujería aquello del Fuego! que purifica, todo lo que toca que arrasa con su brazo inquisidor y no perdona. ¡Ay! al igual que nos ocurre con este fuego que llevamos dentro, que devora nuestras dolencias y espira nuestras culpas en tu regazo, ¡Oh me siento abrazada por su generosidad!

Y aquello que se escucha en el silencio, que empuja la arena de los caminos, que nos trae las voces de nuestros antepasados, e invoca el himno de Filodamo, meciendo los frutos maduros. ¡Oh, que Viento! Que acaricias las mareas.

(Διονισοσ se ha ido acercándose a cada ninfa mientras el MAESTRO DE CEREMONIAS presentaba cada Elemento ,para observarlo, cuando lo hace se produce un sobresalto, algo sobrenatural en ellas)

[Tras terminar el MAESTRO DE CEREMONIAS el pregón de los elementos y éstos ser ofrendados, se continua con el ritual, acelerando poco a poco, las danzas y los movimientos, se repite el mismo ritmo hasta llegar al éxtasis, las mujeres gritan, gimen, aúllan, se golpean en los vientres, tiran de sus cabellos mientras Dionisos las contempla y danza con ellas. Tras un instante después, una de las $\alpha \psi \alpha \sigma$ será elegida al azar por el MAESTRO ofreciéndola a $\Delta \iota o \nu \iota \sigma \sigma \sigma$, éste acepta encantado. Finalmente todos caen al suelo.]

(Obscuro).

2º ACTO

(Obscuro).

[INTRODUCCIÓN]

(Tras un ciclograma se dibuja la forma de la silueta,"sombras chinas" el Maestro de Ceremonias, comienza a dibujar posturas y formas con sus manos).

-Maestro de Ceremonias:

Del obscuro surge la Luz, la Vida. La Tierra del Oriente nos da la bienvenida, cada mañana Amaterasu Ohomikami 天照, hace sus labores devolviendo a la Humanidad, como de costumbre hace la gloriosa que brilla en el Cielo, la claridad.

Nacida del ojo izquierdo de Izanagi, naciendo de similar manera al lavar sus ojos, la luna, su hermano Tsukuyomi no mikoto, al lavar su nariz nació Susa no Wo dios de la tempestad ,hombre valiente de Susa . Cada mañana Amaterasu nos concede el calido sol, que hace fértil nuestros pastos y arrozales, que pinta la color del campo con bastones de bambú, de ello esta fabricado el peine que besa tus cabellos.

Ella que ríe con sus hermanas bajo la cúpula de cristal fue sometida a la cólera de su celoso marido y hermano Susa no Wo, descontento con el reparto que su padre hizo entre los hermanos cielo, noche y océanos, otorgándole finalmente el obscuro mundo; el país de las raíces, por su terrible llanto.

Se lamenta - que quiere estar con su madre fallecida-.

Este mar de lágrimas hizo pudrir la vegetación de bosques, destruyó puentes, y derriba montañas a su paso, con furia y a gritos llegó hasta su palacio y allí destrozó el cristal de la cúpula tirando desde el cielo el cadáver de un caballo ...

ioh torpe! -le gritaste,-¿Cómo has podido hacer una cosa sin igual? Has desollado a un pobre animal, por tus locos y caprichosos atrevimientos, has deshilachado el gran telar que elaborara en honor a nuestros antepasados -. Susa no Wo al instante, nublado por su ira y con fuerza juvenil, ignora sus palabras la zarandea, le grita y la araña. Ella llora e intenta zafarse de él,

le empuja para que la deje y los dos se alzan en una pelea de Dioses...

Ella asustada por la furia incontrolada y la vergüenza que siente ante aquello, se encierra en una cueva, llevándose la luz consigo.

Ahora el Sol no sale, el mundo se cubrió de tinieblas, los campos se helaban y morían. Sumido en un fuerte estado de embriaguez, éste, Susa no Wo arrasa los campos de arroz de Amaterasu, y arroja excrementos en palacios y templos . Lleva consigo el pánico entre los hombres, el mundo se marchita y aparecen los malos espiritu...

Los demás dioses temiendo que las tinieblas perduraran para siempre organizaron una fiesta en la puerta de la guarida. Las bailarinas danzan con panderos y campanillas en sus pies, Le ruegan que salga de la cueva, le ofrecen regalos. La hermosa bailarina Uzume realiza su danza con elaborados y delicados movimientos.

El ruido exterior atrajo mucho la curiosidad de Amaterasu, quien salió y se encontró con una brillante imagen llena de luz. Un segundo después se dio cuenta que era su propio reflejo en el espejo. iOh Divina, que volvió a salir de la cueva! que quedó sellada para que no regresaras jamás, y así poder devolvernos tus gracias cada día, el resto de la eternidad."

(Tras terminar el parlamento, se representa lo que el Maestro de Ceremonias ha narrado.)

3° ACTO

[INTRODUCCIÓN]

Acciones-gestos realistas de la vida cotidiana, que en nuestra sociedad sean convertido en rituales, ritos o manías, gestos, detalles, fenómenos que alberga cada persona. Quizás son muchos los 'tics' en donde no nos reconozcamos, si desde fuera nos observan y nos lo hacen saber, pues algunos gestos están tan insertados en el subconsciente; desde nuestra infancia, copiado quizás de algún miembro familiar que lo hacia, grabado en nuestra retina de alguna película que vimos de pequeños, miedos olvidados ó porque lo hacían todos en el pueblo por tradición, desde hace mucho tiempo atrás, siendo muchos y opuestos sus primeros orígenes históricos.

(OBSCURO)

(Se hace la luz, con muchos colores en la atmósfera, música metálica y eléctrica, atonal, desafinada)

- Coreografía de rituales-acciones cotidianas. Se van mezclando las acciones unas con otras, jugando con la música, en diferentes ritmos y calidades. Dando protagonismo una a una. Ritual del desayuno, ritual del trabajo en la oficina, el rito del acto sexual, rito de ama de casa, ritual de manias supersticiones, rito antes de salir a escena.

Tras terminar las coreografias todos bajan del escenario ocupando cada uno, un asiento entre el público, cambiando así de roles; de iniciados en los ritos pasan al status del rito del espectador.

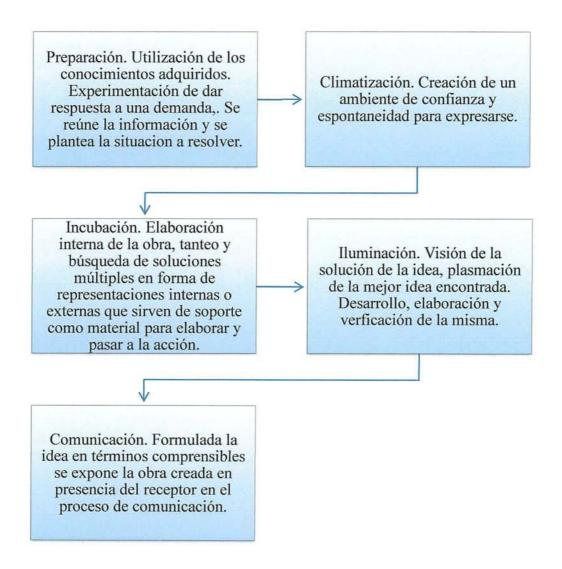
- FIN DE LOS RITUALES -

- FIN -

En Sevilla, Abril de 2011.

Aïda Santos-Allely LABORATORIO RITUAL Master AAEE 2010/11.

ANEXO nº 2 MODELO DE PROCESO CREATIVO (CACHADIÑA, 2004)



Información otorgada por:

MARÍA MARTÍN

ANEXO no 3

0000

e

0

000000

(1)

0

0

0

0

0

0

0

0

0000

000

0

.

0000000000

0

0

0

00000

0

SOBRE LA METAMORFOSIS DE OVIDIO:

Libro III (Júpiter y Sémele)

"Las opiniones están divididas; a unos pareció que la diosa fue mas rigurosa de lo justo, otros la elogian y la llaman digna de su estricta virginidad (...),ambos bandos encuentras sus razones .Solo la esposa de Júpiter no dice si la censura o aprueba;(...)le irrita que Sémele esta preñada de la semilla del gran Júpiter; desata entonces su lengua a los reproches: <<¿ Pero que conseguí tantas otras veces con reproches?>>dijo. <<A ella es a quien debo atacar; si con razón se me llama la todopoderosa(...)iEsta preñada! iEs lo que faltaba! En su abultado vientre lleva manifiesta su culpa y quiere ser madre - algo que apenas me ha sucedido a mi-por obra sólo de Júpiter: tan grande es la confianza en su belleza.(...)Dicho esto, se levanta de su trono y oculta por una dorada nube llega al umbral de Sémele; (...) tomó la apariencia de una vieja.(...)era Béroe en persona, la nodriza de Sémele. Y así cuando, tras entablar conservación y charlar largo rato, llegaron a nombrar a Júpiter, suspiro y dijo:<<Ojalá sea Júpiter, pero todo me da miedo. Muchos bajo el nombre de dioses penetraron en castas alcobas. Pero no basta con ser Júpiter; que te una prueba de su amor, si es realmente él; y con todo el poder y la gloria que él tiene cuando la divina Juno lo acoge, con el mismo poder y gloria pídele que te abrace(...)

Pide ella a Júpiter un don sin especificarlo. El dios responde: <<Elige, no sufrirás ningún desaire(...)dijo Sémele: <<Cual te suele la Saturnia abrazar cuando entabláis el pacto de Venus tal entrégate a mi>>.Quiso taparle el dios la boca cuando aun hablaba, pero ya sus palabras se habían esparcido presurosas por los aires. Y así tristísimo, ascendió al alto éter, y con una seña arrastró tras de sí nubes, a las que añadió lluvias y relámpagos mezclados con vientos y truenos y el rayo infalible.(...) El cuerpo mortal no soportó la tempestad celestial y ardió con el presente amoroso. El niño aun no formado del todo, es arrancando del vientre de su madre, y tierno aun, cosido (si es digno de crédito), al muslo de su padre, donde completa el periodo de gestación. A escondidas lo cría su tía materna Ino en su tierna infancia; entregado luego a las ninfas de Nisa, éstas lo ocultaron en sus cuevas y lo alimentaron con leche."

Libro IV (Las hijas de Mínias)

"El sacerdote había ordenado celebrar una fiesta, donde los señores y sirvientes, libres de sus trabajos se cubrieran los pechos con pieles, se soltaran las cintas de sus cabellos, se adornaran el pelo con coronas y cogieran en sus manos tirsos de hojas. Acompaña al dios el cortejo de Sátiros y Bacantes" (misterios báquicos)

En Midas las celebraciones tenían lugar en 10 días con sus 10 noches.

--hoja de hiedra -->culto a Baco (lat) Dionisos(gri)

Carácter sagrado y salvaje, su honda influencia en las emociones humanas queda patente en varias leyendas. (Frag. de Penteo, rey de Tebas en las "<u>Bacantes</u>" de Eurípides), que queriendo denegar los festejos del dios, las ménades enloquecidas de furia orgiástica fue desgarrado en pedazos por ellas, siendo organizada dicha adoración por la propia madre del rey.

Fuentes:

Ramírez de Verger, A. (Ovidio, trad. 2002) *Metamorfosis-Colección Clásicos de Grecia y Roma*. Madrid: Alianza Editorial.

Oliva C. y Torres M.F. (2003). Historia básica del Arte Escénico. Madrid: Ed. Cátedra

ANEXO nº 4

I.APUNTES Y RETAZOS DE LA INVESTIGACION SOBRE RITO TEATRAL

En un pasado muy lejano el hombre sentía la necesidad de comunicarse con sus semejantes, para pedir ayuda, para dar órdenes, para expresar sus miedos...Nuestros antepasados echaron mano a todo; sus pies, sus manos, sus voces, la expresión de sus rostros, ... ante la lenta adquisición de un lenguaje

determinado estructurado, transmitían su lenguaje a través de modulaciones de timbre y volumen.

<<Dialogo>> comunicación elemental y primaria (que engloba signos, elementos, códigos) Esto nos hace recordar --Lenguaje múltiple del teatro--- Un par de ejemplos después de siglos y siglos, de los negros afro americanos esclavos que iban haciendo las vías del tren y cantaban para hacerlo más llevadero http://www.youtube.com/watch?v=O6Hnfu76QIs&feature=related

http://www.youtube.com/watch?v=28VafAxaHpM&NR =1

El Teatro Oriental esta conformado por todos esos códigos, a los que unirá la danza, siendo la palabra uno más de todos ellos. Contrariamente, a lo que ocurre en el teatro Occidental, en el que la palabra es el principal sistema dramático comunicativo.

Nos imaginamos al hombre indefenso, ante la Naturaleza mágicamente dadivosa (liberal, generosa) furiosa y hostil. El hombre debió encontrarse muy pequeño frente a ella. Así que empezó a considerar los elementos principales; sol, Juna, mar, tierra, algunos animales) como a seres superiores y empezó a divinizar, esos elementos y a comunicarse con ellos. Esta comunicación debía de diferenciarse de la mantenida con sus semejantes, ya que ante esos elementos se sentía muy inferior.

"Recordatorio para investigar las fases de la luna y su influencia en la tierra y en los hombres " Los objetivos de esa comunicación ; suplicar benevolencia, pedirle favores, agradecimientos...Para hacer mas eficaz esos ruegos debían reunirse en comunidades (la unión hace la fuerza, y el ruego de muchos será antes

escuchado).

Hagamos memoria y recordemos las imágenes de las pinturas rupestres, en

algunas de ellas, se ven reflejadas figuras de animales con pies de hombres, el chaman disfrazado con pieles de animales reinterpretando e imitando el mismo momento de la caza y despellejo, o invocando a las fuerzas de la naturaleza para que sus voces lleguen como el viento

y estos vayan a pastar a los sitios de caza de los cazadores. Es el paso de la agricultura a la



Ritualizacion de los preparativos de la caza y celebración de exitos. caza.los hombres se disfrazaban con pieles tambien, imitando los movimientos



La comunidad agrícola y cazadora llegaron a coexistir, y desarrollaron un sistema de organización colectiva de los trabajos ; empiezan a codificar y a desarrollar lenguajes muy determinados, entre los que destacamos el de la representación simbólica. Las tribus a lo largo de los siglos, van conformando ritos, ceremonias y fiestas de epifanía de aquel lejano mundo . Se establece una comunicación pactada de aspectos simbólicos y misteriosos, que inventa formas dramáticas llenas de ideas metafísicas.

Son ellos los que asientan una mitología que, por regla general, trata de conmemorar fechas o acontecimientos muy determinados, apoyados por efemérides calendarios.

* * (antropología fiestas-folklore: cambio de estacion,fiestas del fuego, fiestas para la invocaron de la lluvia...) Ampliar información sobre este tema.



Se produce un hecho concreto para poner en relación un espacio ficcional con otro real; el primero debe poseer los requisitos para establecer dicha relación de forma convencional; el segundo estará ocupado por un grupo de receptores dispuestos a aceptar dicha relación. Entre emisores y receptores se establece una comunicación especial cuyo código viene dado por las aludidas manipulaciones.

Nuestros antepasados danzaban entonando breves salmodias, en torno a un objeto físico o psiquico.en estos rutiales todos bailaban o todos se sumergían en el mismo código-espiritu participativo, es decir, con un mismo sistema de comunicaron intraficcional.

Usamos el termino de "teatralidad", y no el "teatro", ya que para que este se produzca, aun se habrán de delimitar las fronteras de la relación extraficcional y, enfrentar a quienes actuan con los que ven. el termino griego "theatron", deriva del verbo theáomai, (ver ,contemplar) vendrá a significar el lugar desde donde se ve la escena.

Fuentes:

Oliva C. y Torres M.F.(2003). Historia básica del Arte Escénico. Madrid: Ed. Cátedra

Aïda Santos-Allely. PROYECTO FINAL.MASTER AA.EE. Enero 2011,Sevilla.

ANEXO nº 5

Nota: Toda la información contenida en este resumen está extraída del libro "Antiguos Mitos Japoneses", de Nelly Naumann, que a su vez se basa en el "Kojiki" y el "Nihongi", que son los textos clásicos japoneses donde se describe la mitología para justificar el origen divino del emperador.

Al principio Cielo y Tierra estaban unidos "como un huevo de gallina", y de la separación de ambos surgieron las Siete Generaciones de la Era de los Dioses, parejas de dioses (ying y yang à concepto traído de china), y la última de estas parejas fue la formada por Izanagi no mikoto e Izanami no mikoto.

Los Dioses Celestiales ordenaron a Izanagi e Izanami crear el mundo, para lo cual se unieron conyugalmente (en una ceremonia alrededor de la "Augusta Columna Celestial") y engendraron numerosas islas (sus hijos). Finalmente, engendraron a Amaterasu Ohorihume no mikoto, diosa del Sol, y a Susano Wo no mikoto Finalmente, Izanami dio a luz a su último hijo, el dios del fuego, abrasándose y muriendo en el parto: "la población rural de allí, adora el espíritu de esta divinidad, llevándole flores en la época de las flores; además, cogen tambores y flautas, banderas y estandartes, y la adoran con cantos y danzas"

Apenado por la muerte de su esposa, Izanagi la sigue al mundo de los muertos, pero ella le advierte que no pose en ella su mirada. Al desobecerla, Izanami se llena de pústulas y gusanos, y ya no puede volver con él al mundo de los vivos: Mito de Orfeo y Eurídice: Cuando Izanagi no mikoto, aterrorizado por el espectáculo, se disponía a huir, su esposa Izanami no mikoto dijo: "me has cubierto de vergüenza", y envió a las repugnantes mujeres del país de las tinieblas para que lo persiguieran. Entonces Izanagi no mikoto tomó la corona de sarmiento de su cabeza y la lanzó......enseguida se formaron racimos de uvas y mientras ellas las recogían y las comían, él prosiguió su huída"à Bacantes

-- Aquí viene algo muy extraño porque vuelve a hablar del nacimiento de Amaterasu, diosa del sol, Tsukuyomi, dios de la luna, y Susanowo, dios de la vida/hombre veloz

Izanami entregó su collar a **Amaterasu y la envió a reinar en los cielos (sol).** A Tsukuyomi lo envió a reinar a los mares (luna-mareas) . **A Susanowo lo envió a gobernar la tierra**, pero era **cruel**, **pendenciero** y lloraba a todas horas porque echaba de menos a su madre, así que lo **castigaron enviándole al mundo de las raíces** (de las raíces surge la vida—sigue siendo por tanto en cierto modo el dios de la vida) Con la excusa de despedirse de ella, Susanowo subió al cielo, y pidió en matrimonio a Amaterasu, y engendraron numerosos dioses. Pero tras esto, salieron a la luz las verdaderas intenciones de venganza de Susanowo, que tras muchas "travesuras", abrió el techo de la sala en la que **Amaterasu tejía un vestido celestial**, y **arrojó a un caballo desoilado al revés** (todo lo que está al revés, en japón, simboliza la muerte) provocando el terror en su hermana/esposa, que se escondió en la Celestial Casa de Rocas cerrando la puerta. Lo que supuso la oscuridad del mundo.

Entonces se reunieron todos los dioses, y ejecutaron danzas y cantos, y la diosa Ane no Uzume, dio la vuelta a un cubo y ejecutó sobre él una posesión divina que provocó la risa de todos, y la curiosidad de Amaterasu; ésta abrió un poco la puerta y preguntó a qué se debían tantas risas. Ane no Uzume respondió: "Nos alegramos, nos reímos y nos divertimos porque hay aquí una divinidad más venerable que tú", e inmediatamente colocó un espejo frente a Amaterasu. Ésta, que nunca había visto su imagen, quedó petrificada ante su propia belleza, momento que aprovecharon los dioses para sacarla definitivamente de la cueva y cerrar la puerta. Y la luz volvió al mundo.

Información otorgada por :

RUTH TEJADO CANELO

ANEXO n º6

FUNCIONES DEL TEXTO TEATRAL

Me he basado para la realización del texto teatral en las anotaciones que realiza Grillo (2004,27-28) cita a Aguiar e Silva (15-16) que a su vez comenta las funciones básicas que según Romab Jakobson cumple el texto dramático. Especialmente importantes en el teatro son: La función *referencial o emotiva*, la función *apelativa*, la función *expresiva* y la función *poética*.

- -La función *referencial* o *emotiva* ya que es por medio del diálogo de los personajes por el que los conocemos a estos, sus relaciones y mundo.
- -La función *apelativa* implica un mecanismo de acción-reacción,(...) las frases del drama son frases de oposición y lucha. No es propio del teatro que los personajes cuenten su vida, sino que solucionen su problema, avanzando hacia un fin.
- -La función *expresiva*, el lenguaje se carga de emotividad al eliminar toda gratuidad, debido a la condensación propia del drama y a la urgencia del personaje por resolver sus conflictos.
- -La función *poética*, porque tiene que conmover al espectador, independientemente de la estética del texto. La función poética tiene importancia para el espectador, ya que los personajes estarán ajenos a su forma de hablar.

Fuentes:

Grillo Torres M.P.(2004). Compendio de teoría teatral. Madrid: Biblioteca nueva Ed.

Aguilar e Silva (1986). Teoria de la literatura, Madrid: Gredos.

AÏDA SANTOS ALLELY



ANEXO nº 7

SOBRE LOS MITOS ESTUDIADOS:

DIONISOS:

Dios juvenil de la vegetación, del vino y el éxtasis de la mitología griega. Los adoradores del dios practicaban tumultuosas danzas extáticas en las montañas, y en sus ceremonias era de rigor el desgarramiento de carne, que en ocasiones llego a ser humana. Con el tiempo el culto del gran liberador de la inhibición se iría domesticando, hasta que los festivales del dios quedaran limitados a las procesiones de celebración de las estaciones y al drama sagrado.

-Ménades: seres femeninos divinos estrechamente relacionado con el dios Dionisos, las primeras fueron las encargadas de la crianza del propio dios, y que posteriormente fueron poseídas por el ,quien les inspiro una locura mística."las q desvarían" se las conocía como mujeres en estado salvaje y de vida enajenada con las que era imposible razonar. Vagaban por las laderas de las montañas de Thiasoi. Se permitían dosis de violencia, mutilación, sexo, derramamiento de sangre, auto-intoxicación. Ataviadas con coronas de hojas de vid, vestidos con pieles de cervatillo, llevado el thyrdud; varita con una piña en la punta y adornada con hiedra y hojas de vid. Danzaban con el abandono salvaje a la naturaleza primaria.

Bacantes o Basárides: mujeres mortales que emulan a las ménades, que se dedican al culto orgiástico .Bacante en la tradición latina.

AMATERASU:

Diosa japonesa del sol. Sus mitos son los más importantes de la fe indígena, el shinto, la <<vía de los dioses>>. Fundamentalmente, esta tradición popular no es tanto una religión como un conjunto de antiquas creencias y observancias que permanecieron relativamente inmutables durante el pasado milenio, pese ala importación del confucianismo y el budismo. Amaterasu es la hermosa extremo oriental de Inanna, la diosa sumeria de la fertilidad y el amor. La leyenda principal se refiere al surgimiento de la diosa radiante de una morada celestial en la roca, su momento critico para el mundo. Su retiro se debió a la mala conducta de su hermano Susa no wo, el dios de la tempestad. Aunque su ámbito era el mar, la <<veloz e impetuosa deidad>>desentendió sus deberes en el medio que le era propio, y causó toda suerte de perturbaciones y tumultos en tierra, anteriormente regida por Amaterasu con benevolencia y sabiduría. Pese a las súplicas de su hermana Susa no wo destruyó arrozales, arranco árboles de cuajo e incluso derribo edificios sagrados. Como provocación final, practico una abertura en el techo en la sala de los telares, dio un susto de muerte a las damas y se llevo a la diosa solar de su santuario, dejando la puerta atrancada e inmovible, los dioses se percataron de la enormidad de la arrogancia de Susa no wo. El fue responsable de la permanente desaparición del sol, sin cuyos benignos rayos el universo se acaba. La oscuridad cubrió el mundo, los espíritus del mal desencadenaron disturbios y el pánico se apoderó de la divina hueste. En el lecho del apacible río celeste, ama-no-yasu-gawara, una asamblea de dioses decidió que debía convencer a Amaterasu para que regresara. Se crearon muchos objetos por arte de los dioses, como un espejo, una espada y ofrendas de muchos vestidos. Se alzó un gran árbol y se decoró con joyas. Se colocaron gallos cerca de la entrada de la cueva para que pudieran cantar perpetuamente, se encendieron fogatas y se organizo una danza, con ruidoso acompañamiento musical. Tan divertida y briosa era la danzarina, una diosa llamada Uzume, que los <<ocho millones de divinidades>> presentes rieron y rieron hasta que llenaron el aire con su bobería y la gran llanura del cielo retembló. La diosa del sol, en su cueva, escucho el alborozo y sintió curiosidad por saber que estaba ocurriendo. Abrió sigilosamente la puerta de su santuario y pregunto por que los dioses se reían tanto en plena oscuridad. Uzume respondió astuta y sutilmente: << Nos regocijamos, y estamos contentos porque hay una deidad mas ilustre que la dios del sol>> Mientras hablaba, dos dioses pusieron delante un espejo y respetuosamente lo mostraron a Amaterasu, quien quedo de inmediato atónita ante su propio reflejo. Mientras miraba, un poderoso dios abrió más la entrada, tomo a la diosa de la mano y la arrastro fuera. Y otro dios pasaba una cuerda de cáñamo llamada shimenawa a través de la entrada de la cueva, diciendo << nunca más volverás a entrar>> El universo quedo una vez más brillantemente iluminado, las fuerzas del mal se batieron en retirada y el orden y la paz

retornaron a la tierra. Desde entonces, el sol no se ausenta más que de noche, puesto que *shimenawa* impidé a Amaterasu desaparecer para siempre. Este triunfo de la diosa del sol sobre el dios de la tempestad aseguró su supremacía en el mundo, y la creencia en ella como deidad más importante siendo asociada a la tradición de que la familia reinante descendía de la diosa. Era la más alta manifestación de Kunitokotachi, el invisible, trascendente e inmanente espíritu del universo. La idea del sol como una diosa en lugar de un dios es rara, y puede constituir una supervivencia del estadio mas arcaico de la mitología universal. En la timidez de Amaterasu, en su aflicción por las depredaciones de Susa no wo y en su huida de la hostilidad implacable de su hermano podemos discernir algo de la sensibilidad de los japoneses antiguos hacia el don de la luz. Amaterasu era la diosa bella, benigna, compasiva, y dulce, la deidad que disfrutaba derramando sobre las islas favoritas los vitales rayos del sol.

Fuentes:

Cotterell, A. (1979/2008).Mitos,Diccionario de Mitologia Universal (Villacampa V trad.) Madrid: Ariel.

AÏDA SANTOS ALLELY.

ANEXO nº 8

PERSONAJES QUE APARECEN EN LA 1º PARTE DE "LABORATORIO RITUAL"

1. APUNTES SOBRE DIONISIO:

En la mitología clásica, Dioniso es el dios del vino, inspirador de la locura ritual y el éxtasis y también es el dios de la sensualidad. Es hijo de Zeus y Deméter. Aunque los orígenes geográficos de su culto son desconocidos, casi todas las tragedias le presentan como «extranjero».

Fue también conocido como **Baco**. Es el dios patrón de la <u>agricultura</u> y el <u>teatro</u>. También es conocido como el 'Libertador', liberando a uno de su ser normal, mediante la locura, el éxtasis o el vino.

La misión divina de Dioniso era mezclar la música del <u>aulós</u> y dar final al cuidado y la preocupación. Los investigadores han discutido la relación de Dioniso con el «culto de las almas» y su capacidad para presidir la comunicación entre los vivos y los muertos.

"La leyenda de Dioniso y los piratas"

Dionisio, en su recorrido por Grecia y Asia Menor, llegó de nuevo a Argos y quiso acercarse a la isla de Naxos. Para ello contrató los servicios de unos piratas tirrenos. Los piratas fingieron aceptar el trato pero en lugar de conducirle a Naxos pusieron rumbo a Asia con el fin de venderle allí como esclavo. Dioniso se dio cuenta y con ayuda de su poder transformó los remos de la nave en serpientes, llenó el barco de hiedra y después hizo sonar unas flautas invisibles. Finalmente paralizó la nave entre enramadas de parra.

Los piratas, enloquecidos y asustados, se arrojaron al mar y una vez allí se convirtieron en delfines, cuyas almas seguían siendo de piratas, pero piratas arrepentidos. La leyenda dice que por eso los delfines acompañan y salvan a los náufragos, porque son aquellos piratas que quieren expiar su culpa.

La historia se propagó y así el poder de Dioniso fue reconocido por todo el mundo y el dios pudo ascender a los cielos después de haber terminado su tarea en la Tierra.

LAS FIESTAS DE BACO: LAS DIONISÍACAS

Las Grandes Dionisias de Atenas eran, sin duda, las más importantes celebraciones que, en honor a Dionisos, se realizaban en todo el ámbito griego. Duraban varios días. Se sabe que la imagen de Dionisos era conducida procesionalmente hasta un templo vecino a la Academia, y luego devuelta al teatro. En ese desfile participaban hombres y mujeres. Al frente marchaban los sacerdotes del dios y los coregos, así como los magistrados de la ciudad. Detrás de ellos formaban un grupo de jóvenes atenienses armados (los efebos, pertenecientes a una escuela militar preparatoria, la efebia, adonde se ingresaba a los dieciocho años) y que constituían la guardia de la estatua. Todos los adeptos iban coronados de pámpanos y algunos de ellos llevaban cráteras de vino. Detrás de los iniciados y de la imagen del dios marchaban las canéfonas (o cistóforas), doncellas que conducían canastillos con frutas y culebras atadas. A las canéforas seguían hombres disfrazados de sátiros,

silenos y panes. Las canéforas eran doncellas que conducían las garrafas para las libaciones. Más tarde, se sumaron a los citados unos sacerdotes llamados falóforos, que conducían un gran falo y entonaban las estrofas llamadas fálicas; y los italóforos, que vestidos de mujer, de blanco, imitaban el andar de los borrachos. La procesión se cerraba con el licnón o aventador. El gentío regresaba por la noche, a la luz de las teas.

En el día segundo de las Dionisíacas tenían lugar los certámenes teatrales: por la mañana una tetralogía, y por la tarde, una comedia, representaciones que se repetían los días siguientes.

"Desde varios meses antes se habían preparado pacientemente las piezas que iban a representarse, se habían ensayado los diálogos, la música y las canciones y bailes del coro, se habían nombrado los jurados que representaban a las diez tribus de la ciudad, y elegían al poeta triunfante. Éste recibía como premio simbólico una corona de laurel y un cabrito, como recuerdo de cuando la tragedia era una fiesta rústica de sátiros que festejaban a Dionisos. Pero también recibían, los poetas, un premio en dinero que les compensara los gastos de la representación. Algunos ciudadanos ricos, nombrados coreutas, tomaban como carga pública proveer los gastos del teatro. Se consideraba un honor la función de pagar a los actores y autores, a los músicos, bailarines y decorados. Y esos gastos solían ser considerables. El orador Demóstenes, en una de sus filípicas, dijo que Atenas gastaba más en su fiesta teatral de todos los años que en equipar una escuadra. Así es como pudo surgir ese milagro que se llamó el teatro griego. A lo que se puede agregar que las escuadras atenienses (más baratas que el teatro) también ganaban batallas".

Heródoto llamó a Baco "el dios de las máscaras", lo que vendría a confirmar, por un lado, la tradición griega que sostiene que el teatro se originó en las fiestas báquicas; y por otro lado, el antiquísimo origen báquico del carnaval.

 En esta página viene muchísima información, os la adjunto por si queréis echarle un vistazo:

http://dunkelheit.com.ar/vestibulum/modules/newbb/viewtopic.php?topic_id =1279&forum=32

2. INFORMACIÓN SOBRE LAS MÉNADES:

0000000000

0

En la <u>mitología griega</u>, las **Ménades** son seres femeninos divinos estrechamente relacionados con el dios <u>Dioniso</u> (<u>Baco</u> para los <u>romanos</u>).

Las primeras ménades fueron las <u>ninfas</u> que se encargaron de la crianza de <u>Dioniso</u>, y que posteriormente fueron poseídas por él, quien les inspiró una locura mística. Esto las contrapone a las <u>Bacantes</u> o <u>Basárides</u>, mujeres mortales que emulan a las ménades, que se dedican al culto orgiástico de Dionisios. No hay unanimidad, sin embargo, en estas acepciones. En muchas fuentes Ménades y Bacantes son sinónimos, entendiéndose por Bacante la acepción latina de Ménade.

Literalmente Ménades puede traducirse por "las que desvarían". Se las conocía como mujeres en estado salvaje y de vida enajenada con las que era imposible razonar. Se decía de ellas que vagaban en bandas rebeldes o *Thiasoi* por las laderas de las montañas. Los misterios de Dionisos, el dios del vino, el misterio y la intoxicación, les llevaban a un frenesí extático. Se permitían dosis importantes de violencia, derramamiento de sangre, sexo y auto-intoxicación y mutilación.

On the de Fuenlabrada Alonso

representa pictóricamente a menudo ataviadas con coronas de hojas de vid, vestidas con pieles de cervatillo, llevando el *Thirsus*, (del griego *Thyrsoi*), una varita con una piña en la punta y adornada con hiedra u hojas de vid, y danzando con el abandono salvaje a la naturaleza primaria. Se supone también que llegaban a practicar en su éxtasis el <u>esparagmos</u>, o desgarro de sus víctimas en trozos tras lo que ingerían su carne cruda (<u>antropofagia</u>).

En el relato mítico de la muerte <u>Orfeo</u>, las Ménades despedazan a Orfeo por rechazar éste el culto a Dionisios en favor del culto a <u>Apolo</u>, identificado con el sol. Según otras fuentes lo hacen afrentadas por su <u>misoginia</u>, sustituida por homosexualidad. De una forma similar, en <u>Las Bacantes</u> de <u>Eurípides</u>, éstas, descuartizan al rey tebano <u>Penteo</u> por prohibir éste el culto a Baco, primo suyo, por cierto, y negar su divinidad.

Varios autores, (entre ellos <u>Nietzsche</u>, en *El nacimiento de la tragedia*, y <u>Julio Cortázar</u>, en *Las Ménades*), ven en el mito de la muerte de Orfeo la confrontación permanente existente entre los principios apolíneo y dionisíaco, entre la serenidad y la orgía, entre la racionalidad y el abandono a los instintos, siendo Orfeo, el inventor de la lira, la medicina y otras artes, el que provoca su propia destrucción a manos de las fuerzas de la naturaleza por él desatadas.

3. CARACTERÍSTICAS DE LOS 4 ELEMENTOS:

- FUEGO: Vitalidad, pasión, vehemencia, energía, entusiasmo, fuerza, franqueza, radiación, brusquedad, voluntad, iniciativa, exaltación e impaciencia.
- TIERRA: Firmeza, estabilidad, tenacidad y energía acumulada, búsqueda de lo concreto, practicidad, paciencia, autodisciplina, cautela, seguridad y convencionalismo.
- AIRE: Libertad, ideas, liviandad, cambio, análisis, desapego, perspectiva, curiosidad, conceptualización y necesidad de socializar.
- AGUA: Flexibilidad, adaptación, sensibilidad, fluidez, reserva, intimidad, compasión, necesidad de vincularse emocionalmente y servicio.

Información otorgada por :

Mercedes Sánchez Perales

Los tres aspectos fundamentales de la música Griega se basan en:

- La monodia: melodía son armonía, ni contrapunto. La melodía de los instrumentos era connotar el verso cantado y siempre acompañaba al canto al unísono.
- La improvisación, las ejecuciones eras improvisadas y se podían permitir cierta libertad fuera de las reglas que gobernaban el estilo musical.
- Y casi siempre estaba unida con la expresión oral y con la danza ó con ambas a la vez.

Las cualidades y efectos morales de la música parece estar arraigadas a la concepción pitagórica de la música como microcosmos, sistema de sonidos y ritmos gobernados por las mismas leyes matemáticas que obras toda la creación. Filósofos como Platón y Aristóteles opinaban que la música obraba sobre las pasiones y voluntad del hombre, influyendo en su pensamiento de manera positiva y negativa. Según la música que se oyese, infundía al hombre valores nobles e innobles y solo ciertos tipos de música podían convertirse en gobernantes del estado ideal. Los modos que para ellos, promovían la virtud del valor y la templanza eran el frigio y el dórico, oponiéndose a ciertos intervalos y a ciertos ritmos, vinculados con los ritos orgiásticos. Otro modo como el mixolidio, volvía serio a los hombres y otro as mas lánguidos debilitaban la mente. Pero no se conservan pruebas que demuestren los efectos que podían producir dichos modos. Alrededor de veinte tratados, la mayor parte fragmentos y seis melodías es o que ha podido llegar a nosotros.

El "Epitafio de Seikilos", es una de las melodías que aun se conservan, es el fragmento de una inscripción epigráfica griega hallado en una columna de mármol puesta sobre la tumba de Euterpe, la mujer de Seikilos, que este había hecho construir para ella: Mientras estés viva, brilla; no deje que nada te entristezca más allá de la medida porque corta es la vida por cierto, y su retribución el tiempo exige". Meloda escrita en modo frígio y genero diatópico, es melancólica, se desarrolla en el ámbito de la octava justa y se desconoce el tempo.

La compuesta para el rito de Dionisio, la realice basándome en esta canción y en lo que había leído sobre los modos, usé el ámbito de la octava de mí, pero no el modo frigio sino el mixolidio, aunque realicé una versión en modo frigio.

Información otorgada por: PATRICIA GRAU

0

MÚSICA EN LABORATORIO



LOS MISTERIOS DE ELEUSIS

Los misterios eleusinos eran ritos de iniciación anuales al culto a las diosas agrícolas Deméter y Perséfone que se celebraban en Eleusis (cerca de Atenas), en la antigua Grecia. De todos los ritos celebrados en la antigüedad, éstos eran considerados los de mayor importancia. Estos mitos y misterios se extendieron posteriormente al Imperio Romano. Los ritos, así como las adoraciones y creencias del culto, eran guardados en secreto, y los ritos de iniciación unían al adorador con el dios, incluyendo promesas de poder divino y recompensas en la otra vida.

Eleusis era una ciudad pequeña localizada a unos 30 km al noroeste de Atenas. Era una ciudad agrícola, productora de trigo y cebada.

Los misterios estaban basados en una leyenda en torno a Deméter. Su hija, Perséfone, fue secuestrada por Hades, el dios de la muerte y el inframundo. Deméter era la diosa de la vida, la agricultura y la fertilidad. Descuidó sus deberes mientras buscaba a su hija, por lo que la Tierra se heló y la gente pasó hambre: el primer invierno. Durante este tiempo Deméter enseñó los secretos de la agricultura a Triptólemo. Finalmente Deméter se reunió con su hija y la tierra volvió a la vida: la primera primavera. (Para más información sobre esta historia, véase Deméter.) Desafortunadamente, Perséfone no podía permanecer indefinidamente en la tierra de los vivos, pues había comido unas pocas semillas de una granada que Hades le había dado, y aquellos que prueban la comida de los muertos, ya no pueden regresar. Se llegó a un acuerdo por el que Perséfone permanecía con Hades durante un tercio del año (el invierno, puesto que los griegos sólo tenían tres estaciones, omitiendo el otoño) y con su madre los restantes ocho meses.

Los misterios eleusinos celebraban el regreso de Perséfone, pues éste era también el regreso de las plantas y la vida a la tierra. Perséfone había comido semillas (símbolos de la vida) mientras estuvo en el inframundo (el subsuelo, como las semillas en invierno) y su renacimiento es, por tanto, un símbolo del renacimiento de toda la vida vegetal durante la primavera y, por extensión, de toda la vida sobre la tierra.

En el Himno homérico a Deméter, Céleo era uno de los sacerdotes originales de la diosa, una de las primeras personas en aprender los ritos y misterios secretos de su culto. Diocles, Eumolpo, Triptólemo y Polixeno fueron los otros sacerdotes originales. Celero era un rey cuyo hijo, Triptólemo, aprendió el arte de la agricultura de Deméter y lo enseñó al resto de Grecia.

Había dos clases de misterios eleusinos: los mayores y los menores. Los misterios menores se celebraban en anthesterion (sobre marzo), si bien la fecha exacta no siempre era fija y cambiaba ocasionalmente, a diferencia de la de los mayores. Los sacerdotes purificaban a los candidatos para la myesis de iniciación. Sacrificaban un cerdo a Deméter y entonces se purificaban a sí mismos.

Los misterios mayores tenían lugar en boedromion (el primer mes del calendario ático) y duraban nueve días. El primer acto de los misterios mayores (14 de boedromion) era el traslado de los objetos sagrados desde Eleusis hasta el Eleusinion, un templo en la base de la Acrópolis de Atenas. El 15 de boedromion, los hierofantes (sacerdotes) declaraban el prorrhesis, el comienzo de los ritos.

Las ceremonias comenzaban en Atenas el 16 de boedromion con los celebrantes lavándose a sí mismos en el mar en Falero y sacrificando un cerdo joven en el Eleusinion el 17 de boedromion.

La procesión comenzaba en el Cerámico (el cementerio ateniense) el 19 de boedromion y la gente caminaba hasta Eleusis, siguiendo el llamado «Camino Sagrado», balanceando ramas llamadas bakchoi por el camino. En un determinado punto de éste, gritaban obscenidades en conmemoración de Yambe (o Baubo, una vieja que — contando chistes impúdicos— había hecho sonreír a Deméter cuando ésta lloraba la pérdida de su hija). La procesión también gritaba «¡Iakch' o Iakche!», refiriéndose a Yaco, posiblemente un epíteto de Dioniso, o una deidad independiente, hijo de Perséfone o Deméter.

Tras llegar a Eleusis, había un día de ayuno en conmemoración al que guardó Deméter mientras buscaba a Perséfone. El ayuno se rompía para tomar una bebida especial de cebada y poleo llamada kykeon. En los días 20 y 21 de boedromion, los iniciantes entraban en una gran sala llamada Telesterion donde les eran mostradas las sagradas reliquias de Deméter. Esta era la parte más reservada de los misterios y aquellos que eran iniciados tenían prohibido hablar jamás de los sucesos que tenían lugar en el Telesterion, so pena de muerte.

Respecto al clímax de los misterios, hay dos teorías modernas. Algunos sostienen que los sacerdotes eran los que revelaban las visiones de la sagrada noche, consistentes en un fuego que representaba la posibilidad de la vida tras la muerte, y varios objetos sagrados. Otros afirman que esta explicación resulta insuficiente para explicar el poder y la longevidad de los misterios, y que las experiencias debían haber sido internas y provocadas por un ingrediente fuertemente psicoactivo contenido en el kykeon (véase más adelante la «teoría del LSA»).

La siguiente a esta sección de los misterios era el pannychis, un festín que duraba toda la noche y era acompañado por bailes y diversiones. Las danzas tenían lugar en el Campo Rhario, del que se decía que era el primer punto en el que creció el grano. También se sacrificaba un toro bastante tarde durante la noche o temprano la siguiente mañana. Ese día (22 de boedromion), los iniciantes honraban a los muertos vertiendo libaciones de vasijas especiales.

Los misterios terminaban el 23 de boedromion y todos volvían a sus casas. En el centro del Telesterion estaba el Anaktoron ('palacio'), un pequeño edificio de piedra al que sólo los hierofantes podían entrar. Los objetos sagrados se guardaban en él.

LA GRECIA CLÁSICA Y SU LEGADO: DEMÉTER Y PERSÉFONE: LOS MISTERIOS ELEUSINOS

juanandres911.blogspot.com

Información otorgada por:

MARÍA VEGA

SELECCIÓN DE MATERIAL PARA LA CREACIÓN DE LA DANZA RITUAL:

"La consagración de la primavera" de Vaslav Nijinsky (1913), cuya música es realizada por el gran compositor ruso Stravinsky. Obra que trata del sacrificio ritual de una joven virgen, elegida para celebrar la llegada de la primavera bailando hasta la muerte ante su tribu, he encontrado referencias coreográficas importantes, con respecto al rito -tanto la forma de la danza en sí misma, como en la indumentaria-, así como reseñas intencionales y emocionales del movimiento.

Isadora Duncan (1978-1927), que ofrece diferentes enfoques filosóficos y gestuales del movimiento. Su movimiento hace referencia a la relación naturaleza-cuerpo. Ésta se inspira en las antiguas danzas Griegas y en lo que la naturaleza provoca en su interior. SIMBOLISMO:

"Sevilla" de María Pagés (2006), dedicada a su tierra natal, donde pone de manifiesto la importancia de los ritos y las ceremonias, ya sean religiosas o paganas. En ella es muy importante valorar el tratamiento que su creadora le da a cada una de esas ceremonias y ritos, y el simbolismo que utiliza tanto en su baile como en su puesta en escena.

En 2009 estrena "Dunas" creado por Maria Pagées y Sidi Larbi Cherkaoui

http://www.danzaballet.com/modules.php?name=New&file=article&sid=3130

Otro gran documento visual del que me he valido ha sido "*Iberia*" de Carlos Saura (2005), película basada en una de las grandes obras maestras de Isaac Albéniz. En este film se muestra la maestría de Carlos Saura en su tratamiento de los espacios y la disposición de los bailarines en la escena, lo que me ha parecido muy interesante para el desarrollo de este trabajo y me ha servido de gran ayuda en cuanto al tratamiento del espacio en la coreografía.

-Ya en la vertiente puramente coreográfica, para la "Danza de los Panderos" me he inspirado en "Casta" de Luis Ortega (2010), concretamente en el número "Latidos" donde aparece el pandero en escena y se integra como parte del baile. Es una obra sin hilo argumental, que se centra principalmente en la dificultad técnica de su ejecución y en la fusión rítmica de elementos percutidos (palmas, zapateado y toque de tambores).

Información otorgada por:

María Vega Gálvez



APUNTES REUNIÓN 6 DE FEBRERO DE 2011 "LABORATORIO RITUAL"

➤ ESCENA 1ª

1º NACIMIENTO DEL SER:

- Todos los personajes son amebas
- · Partimos del suelo o de la tierra
- · Existe una conciencia común

2º DEFINICIÓN DE LOS SERES:

Cada Ser va tomando identidad propia:

- <u>Dionisio</u> es el primero en nacer (Diego)
- Después lo hace el Maestro de Ceremonias (Aída)
- Por último lo hacen el resto de personajes, definiéndose como <u>Ménades</u> y representando a los 4 elementos (Luis, Patri, Ruth, María, Eylin, Itzel(¿), Elena)

3º COEXISTENCIA DE LOS 4 ELEMENTOS:

- Presentación e interacción de los elementos entre sí

Información otorgada por :

Mercedes Sánchez Perales

APUNTES SOBRE DIONISOS (LIBRO DE OTTO)

 Zeus/Júpiter con Sémele (en frigio "Tierra")→le pide al dios que se muestre en todo su esplendor.

Dionisos no pertenece a la familia de los Verdaderos Olímpicos.

Comprensión de la Antigua religión griega.

- -Etnográfica) las ideas básicas de todos los pueblos debieron estar determinadas por necesidades simples y por el sentido común. Divinidades necesidades mas elementales.
- -Filológica) <<atenerse a los griegos y reflexionar en griego sobre lo griego>>. Wilamowitz U. (1956/159) Der Glaude der Rellenen, Basilea.

Termina coincidiendo en todas las cuestiones esenciales con la corriente etnográfica.

Dionisos <<el nacido dos veces >>

Nacido de un dios y de una mortal. Sémele sucumbida por las llamas del fuego de su amante. Zeus lo rescata, acogiéndolo en su muslo con frescas hojas de hiedra y cuando se cumplió el nº de lunas lo trajo al mundo. La hermana de Sémele, Inos, hizo de nodriza. Sémele → *Tiona (como* inmortal) celebración de la ascensión de la madre del reino de los muertos (la casa de Perséfone) gracias al hijo divino.

Siendo un dios siente los placeres y sufrimientos de los mortales: dios de la embriaguez divina y el amor más encendido. También el perseguido, el sufriente, el moribundo. Todos los que le acompañan deben compartir su tragedia.

Su servicio divino le corresponde el <u>drama actuado</u> que ha enriquecido al mundo con otro milagro del espíritu.

Atribuido: flores primaverales (hiedra, piña del abeto, higuera, frutos de la viña; la vid)

• Ariadna (*Afrodita*: nacida de las olas, como mujer del mar. *Core*: diosa de la muerte *Artemis*: doncella, nodriza y madre a un tiempo) esposa de Dionisos, hija de Minos de Creta. Adquiere carácter inmortal por amor a Dionisos, según Hesíodo, eles le concede vida eterna y juventud. En un principio raptada por Teseo, hijo de Poseidón, abandonándola en una isla donde es atraída por los cánticos en honor a Dionisos, éste la ensalza como soberana de su reino. Ariadna es una *Afrodita Humana*.

Es propio de lo dionisiaco que en aquellos que se aproximen al dios se fundan de un modo fabuloso vida y muerte.

Ariadna y Sémele, ambas encontraron la muerte a través de sus amados.

En el momento de su nacimiento se crea la enemistad de varias deidades.

Sufrimientos, violencia y muerte a su alrededor (muerte de Sémele e Inos)

Historia de lucha y superación, cae en el submundo tras enfrentarse con Titanes, a la casa de Hades, *Lago de Lerna*, dos años enteros. Su tumba esta en Delfos.

«<u>Danzas de géranos</u>» (vaso de François, donde la actitud de Ariadna permite
deducir que en verdad debía ejecutarse bajo su supervisión o en honor a ella)catorce
niños y niñas rescatados. También como guía del coro de las mujeres báquicas.

[Todas las versiones del mito dan fe del paso de la dicha máxima a dolor más desgarrador]

----- fiestas de jubilo

Culto en *Naxos* [----- fiestas marcadas por el dolor y la tristeza.

<u>-Élide</u>—grupo de 16 mujeres. "Noble toro, ven señor Dios, al templo puro de las eleas, ven con las Cárites saltando con la pezuña taurina".

<u>-Atenas</u>—fiestas de las *Leneas*: 14 mujeres '*gerarai*', en el transcurso de las Antesterias (festival de primavera y muerte) debían ejecutar los ritos secretos en el santuario.

<u>-Argos</u>—sonaban trompetas ocultas bajo las hojas de los tirsos, para convidarlo a salir del Lago de Lerna y sacrificando un cordero al Cancerbero.

<u>-Parnaso</u>—coros de las *Tíades deificas y aticas* en invierno desde las cimas de la montaña. *'liknitos'* lo despertaban como un niño en la cuna. Adorado de hiedra y laurel.

- * Catagogian jonias—festival que conmemora el retorno del dios. Procesión de un carro con forma de barco, donde era llevado hasta el santuario, acompañado de sacerdotes, antorchas y entonando himnos.
- * Arcadica Alea, cada dos años skiereia (festival de muerte) se azotaba a un nº de mujeres.

Creencia en *Grecia* en el día de los muertos, donde subían al mundo a hablar con los vivos.

 El papel de la mujer por un lado maternal y por otro extático (vinculado a la naturaleza)

"Dulce Demencia: amamantan no solo a sus hijos, también crías de animales, que le devoran los pechos, y caen abatidas sobre ellos por el dolor."

<u>PROFETIZA</u>: vive en el templo, se une al dios, cuyo saber supremo esta llamada a comunicar. No pueden tener relación con otros hombres.

.-Sus mujeres—ninfas: alimentan y cuidan al niño y las que acompañan al dios adulto --ayas: acompañan en las frenéticas danzas.

Fuentes:

0000000000000000

0

0

0

0000000000000

0

0

000000000000000

000

666

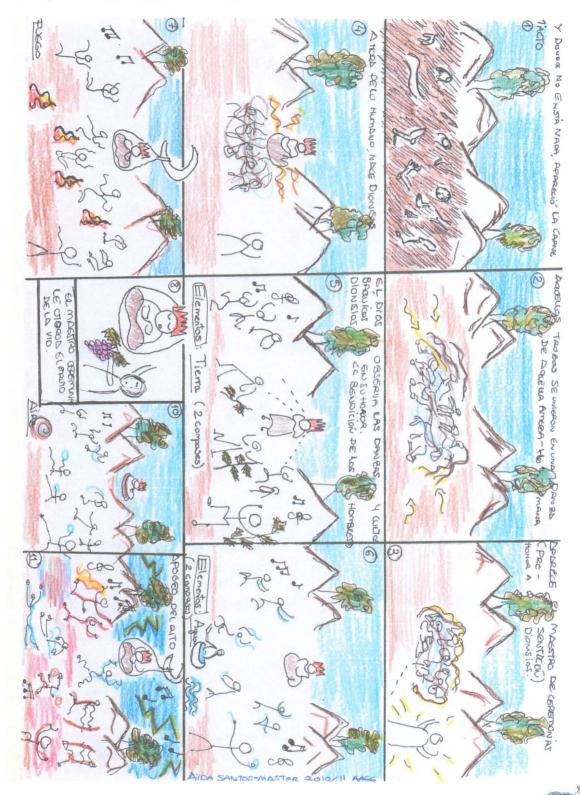
Otto, W.F. (2006). Dioniso. Madrid: Siruela.

AÏDA SANTOS ALLELY

ANEXO nº 16

STORYBOARD (1° ACTO)

Trabajo atribuido a AÏDA SANTOS ALLELY





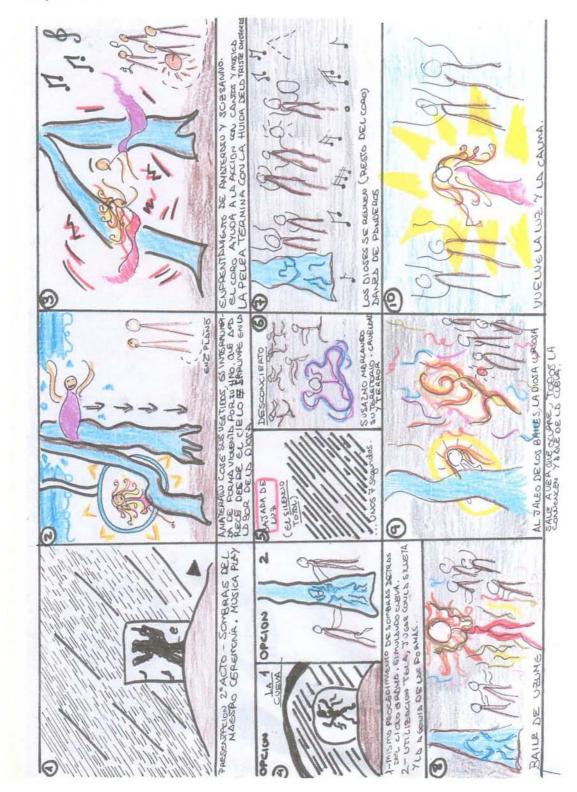
ANEXO nº 16/2

.

(6)

STORYBOARD (2° ACTO)

Trabajo atribuido a AÏDA SANTOS ALLELY



ACCIONES DETERMINADAS DE LA ESCENA

Trabajo atribuido a Mercedes Sánchez Perales

GESTO CORAL DE AYAX SOLEMNES (3 GESTOS APROX) y darnos unos brazos y piernas fuertes donde poder reposar. La Naturaleza nos brinda su fertilidad, el fruto que nace del barro, las raíces que van formando trozos de carne donde no existía nada, y de esa unión, nace el cuerpo de mis hermanas. iOh Διονισοσ! que has sabido levantar tu copa de vino al triunfo de nuestros salmos y has apreciado nuestras danzas. \rightarrow ESPECIE DE DANPA Bajaste de tu camastro celestial para gozar con las $\alpha \psi \alpha \sigma$, | DE AYAX Tú que aproximas tus dedos temblorosos AQUÍ DIONISOS INTERACTOA CON por rozar sus delicadas vestiduras, danzan a tu alrededor con cintas de laurel y varales de hiedras, TODAS, EROTISMO azotándose entre ellas para llegar a tu gracia. Suspiras por poseer aquellas carnes que jamás nadie probo bocado divino. ia ti se entregan! Hemos respirado el aire de tu bondad, DIONISOS el viento que empuja las ramas de los nacidos por árbol COLOCA y balancea sus frutos. A LAS AYAX Caen maduros como la uva amarga, PARA para que las ninfas con sus desnudos y gentiles pies salten risueñas, PRESENTA haciendo correr el jugo de la fruta, CIÓN DE y ahora te la honramos, de nuestra mejor cosecha la αμβροσια que mereces. ELEMENTOS (Dionisos ha bailado una pieza con cada una de las mujeres, colocándolas por el espacio escénico.) → Esta a su contacto con el dios, se desmayan, pierden el equilibrio, se excitan, lo abrazan, EXTASIADO POR EL CONTACTO CON LAS gritan...) DIAGONAL DE DIONISOS (FLIC-FLAC) Διονισοσ que gritas, Διονισοσ que danzas, HASTA LLEGAR A LA LUNA Y que dejas arrastrar tu estóga para limpiarnos los rostros en el lienzo. REPOSAR EN ELLA Borrachín te aplaudimos y te columpiamos en el hilo de seda que Σεμελη acuna desde el Universo. (El Dios se sube a la cuna-camastro, se lleva un buen rato para controlar el equilibrio de lo extasiado que esta, el Maestro llega y alza su mano para brinda mientras con la otra se rasca la panza ,un momento después, pierde el equilibrio, columpiándose gracioso como un mono sobre la tela, cada vez mas borracho y agitado, más juguetón y niño , el M.C. continua con la ofrenda dirgiendose a cada ninfa que posee un elemento de la naturaleza) -M. C.: Otra mañana más me despierto a tu lado y como ofrenda del amor, te ofrecemos los elementos que conforman nuestro Mundo; De la Tierra, donde nuestros pies se depositan y nuestras vírgenes bailan,

RELEASE

0

Término bajo el cual se reconoce una aproximación al movimiento. Se genera y desarrolla en el contexto de la danza postmoderna ó nueva danza que surgió en los años 70 Estados Unidos. En aquellos años las técnicas de release se referían a un método de entrenamiento basado en la ideokinesis que integra mente y cuerpo anatómico, experimenta con distintos métodos de improvisación a partir de principios de meditación e incorpora elementos de la psicología del desarrollo. De su desarrollo surge una nueva forma de moverse que puede definirse como fluida y relajada. El ejecutante se mueve con todo su ser, integrando emociones y pensamientos en el movimiento. Improvisación para la creación del vocabulario corporal y exploran sus posibilidades para la composición coreográfica.

Mary Fulkerson, libro "Release" / Movement Research / Merce Cunningham

Época Moderna, que va desde el postimpresionismo hasta la década de los sesenta en el S.XX. el rechazo a la historia tal y como se venía contando hasta entonces, puesto que se ignoraban las voces de las minorías étnicas que no correspondiera al hombre blanco occidental y de las mujeres tuvo como consecuencia el desarrollo de cantidad de estudios de áreas de historia que hasta ahora habían estado totalmente olvidadas. El postmodernismo vino a desarrollarse en Estados Unidos y tuvo como centro el Judson Memorial Church en New York, Twyla Tharp, principal artista. Los nuevos artistas proponían una liberación de la danza, se dispusieron a explorar los territorios de los movimientos cotidianos y cómo este podía ser plasmado en los escenarios, convertido en un producto artístico, en la misma forma que John Cage exploraba las posibilidades del ruido cotidiano y su aplicación a la música. Hechos cotidianos como vestirse ó desvestirse fueron explorados en obras como "Flat" de Steve Paxton. La experimentación se sucedía a velocidad vertiginosa y pronto la danza pasó a ser cualquier cosa que presentara en un escenario ó espacio y el bailarín se convirtió por similar proceso de desmitificación, en el ser encargado de tal acto. Ninguno de los coreógrafos de este periodo creó un vocabulario que sirviera de técnica de formación para sus artistas. Para los años 70 el movimiento iba a ir disolviéndose y sólo algunos consiguieron mantener pequeños grupos como es el caso de Trisha Brown.

Merce Cunninghamn (1919) empezó su carrera con Marta Graham. Empezó a explorar las posibilidades creativas que la casualidad y el caos podían tener en el medio coreográfico. Inspirado por el budismo Zen y su culto al caos como fuerza motriz en la naturaleza, empezó a experimentar en esta línea- como hacían otros artistas del Action Painting, como Jackson Pollock ó Mark Rothko. Para estos artistas, el ideal clásico que el arte había mantenido en su representación de la naturaleza había olvidado que esta se mueve por fuerzas que en muchas ocasiones obedecen a la casualidad ó al caos, más que al orden y al equilibrio. Dejar que la casualidad desempeñara un papel importante dentro del proceso creativo, de esta forma surgiría la famosa forma del dripping que Pollock haría famosa- la pintura era derramada de forma arbitraria por el lienzo-. Siguiendo las experimentaciones de Cage desarrolló un método de coreografía "chance choeography" basado en el I Ching, se dejaban caer monedas que dictaran la aparición de las líneas sólidas yang y las rotas yin y estas líneas marcarían el camino espacial de los bailarines. Los bailarines debían extraer por medio de monedas, papeles... antes de salir a escena y así se concebían unas obras con resultados finales irrepetibles. Los bailarines no conocían de antemano la obra, ni sus entradas ni salidas y para ello tuvieron que desarrollar un alto nivel de concentración, llevándoles a la ausencia de expresión facial. Cunningham comenzó algo que tendría grandes repercusiones en las artes visuales, el espacio visual y la forma se funden con el espectador- happeningsponiendo en entredicho todas las tradiciones escénicas que hasta este momento habían primado en la danza escénica. Liberó a la danza de su relación decimonónica con la música pero esto no le impidió crear obras en los que la música es un elemento fundamental de la obra. Música, diseño y coreografía ocurren simultáneamente, sin que sea necesario que sean dependientes unas de otras.

Release, relajación activa del cuerpo incorporando las nociones de conciencia corporal, armonía y optimización de la energía. Conciencia profunda del cuerpo, a través del conocimiento de las estructuras óseas y muscular, para optimizar el uso de la energía y no sobre exigirlo al ejercita. Se trata de ser más efectivo con menos esfuerzo, saber cuándo tensar y cuando relajar, contraer, soltar y dejarse ir, aprovechando la inercia del movimiento, permitiendo que este simplemente aparezca. Para ello es imprescindible conocer cada articulación y relevar el trabajo de huesos y músculos internos corrientemente ignorados. Cada cual debe ser armónico con lo que tiene. Otra de las claves es potenciar las alineaciones de la estructura ósea, desde la clavícula hasta la

punta del pie, entendiendo que cada postura tiene una posición correcta que hace más fácil el trabajo. Y aunque parezca que los movimientos son laxos, en realidad son muy estructurados y utilizan puntos de dirección específicos, para lograrlo, es esencial manejar la noción de peso corporal, potenciando el flujo en vez de la contracción ó fuerza muscular. Es un planteamiento orgánico que permite hacer más eficiente el trabajo con el cuerpo, este deja de ser un adversario para trabajar con el armónicamente.

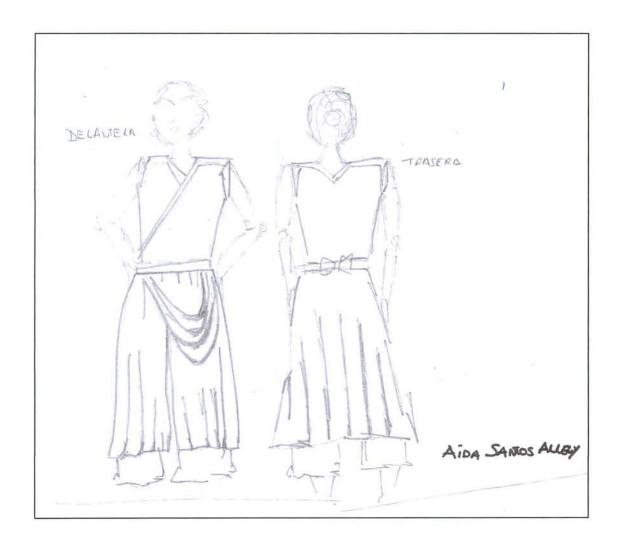
Steve Paxton, es el creador del Contact Improvisation. Es un bailarín proveniente de la danza contemporánea que junto con otros bailarines comenzó a investigar la danza por medio del contacto.

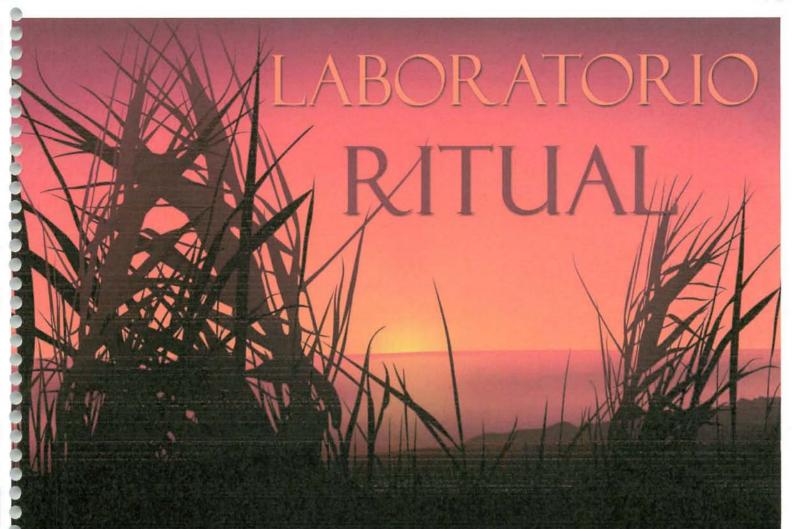
Información otorgada por:

PATRICIA GRAU

VESTUARIO APROXIMADO

Elaboración del diseño AÏDA SANTOS ALLELY





NECESIDADES TÉCNICAS

NECESIDADES TECNICAS LABORATORIO RITUAL

SONIDO

- Monitores suficientes para cubrir toda la sala con una buena calidad acústica.
- 1 Mesa de sonido con más de 6 canales.
- 2 Micros de solapa ó diadema.
- Micros de ambiente.
- 1 reproductor de CD.
- 1 Técnico de sonido (personal del teatro).

ILUMINACION

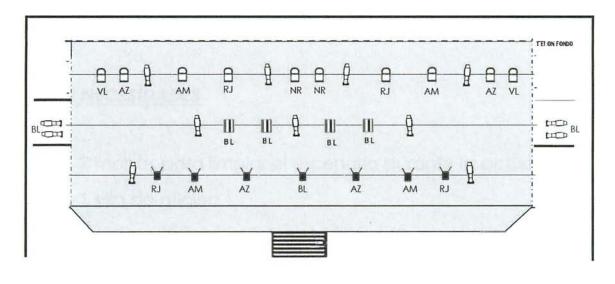
- Mesa de luces con mínimo 20 memorias en sub-masters.
- Ambiente amarillo. Frontal y contra.
- Ambiente rojo. Frontal y contra.
- Ambiente azul. Frontal y contra.
- Ambiente violeta. Frontal y contra.
- Ambiente blanco. Frontal y contra.
- 18 recortes de luz (ver plano).
- Panoramas suficientes para tintar ciclorama en azul y rojo.
- 1 técnico de luces.

Nota: Después del montaje serán necesarias 4 horas para ensayo y programación de luces. Los filtros los pondrá el teatro. Todos los filtros azules serán: nº 132 (dark blue, noche) / Los filtros rojos serán: nº 106 (Primary Red) / Los violeta: nº 126 (Maule) / Amarillo nº 015 (Deep Straw) / Los naranja: 021 (Gold Amber)

(Ver plano adjunto)



PLANO DE ILUMINACIÓN





NECESIDADES ESCÉNICAS:

- Escenario útil: 10 x 6 m.
- Backstage cubierto con 2 calles en cada lateral.
- Ciclorama como fondo de escenario, que deberá aparecer y desaparecer durante la actuación.
- 2 focos que se situarán en el suelo para creación de sombras.
- Vara motorizada en la que colgaremos una tela para un número acrobático.
- Necesitaremos colocar un motor (de la compañía) en el techo del teatro, en alguna viga ó cercha que soporte unos 200 kg.
- 1 Maquinista con comunicación con el regidor de escena



OTRAS NECESIDADES

- 2 mopas para limpiar el escenario durante la actuación.
- 1 silla de oficina
- 1 tarima de unos 45 cm. de alto, 140 cm. de ancho y 2 m. de largo.
- 2 camerinos acondicionados con espejo, agua corriente, perchero, sillas y botellas de agua. A dichos lugares solo deberá tener acceso el artista y sus ayudantes. Deberá ser facilitada una llave para cerrarlos a conveniencia.
- Para consultar cualquier duda sobre esta descripción técnica pueden ponerse en contacto con Elena Vives (Coordinadora) en el teléfono: +34 630 962 268 o en info@samsararte.com

TIMING DEL ESPECTÁCULO

Para una función a las 20h necesitaremos:

- Dirigir luces a primera hora de la mañana para terminar a las 12h.
- de 12 a 14h Grabación de memorias de luz (aprox: 20 escenas). Simultáneamente prueba de sonido y montaje de motor aéreo.
- 14 a 16h Pausa para comida
- De 16 a 19h Con todo el montaje realizado y todos los técnicos y personal implicado en la función: Ensayo general con grabación de recursos para el montaje del video.
- 30 minutos antes de la función Apertura de puertas.





DIARIO DE SESIONES

1ª SESIÓN (19/12): Primer encuentro, en el que se nos asigna a nuestra tutoracoordinadora del trabajo performativo Elena Víves, y en el que, nos planteamos un tema a tratar. A partir del grupo que conformamos y teniendo en cuenta la variedad de especialidades a las que pertenecemos todos los componentes, surge la idea de realizar un cabaret. "Laboratorio Ritual".

2ª SESIÓN (16/01): Nos citamos en una cafetería, para intercambiar ideas sobre los avances de investigación que cada uno esta llevando a cabo. Luego acudimos a la nave donde trabajan Elena y Diego, comienzan con una breve exposición del elemento sobre el que vamos a trabajar, en este caso las telas. Nos muestran las diferentes formas y maneras de usarlas y los nombres que reciben.

3ª SESIÓN (06/02): Encuentro en el ISDAA. Trabajamos la expresión corporal de la primera parte de la escena, relación con la tierra, nacimiento del ser. Proceso de la sensación, paso a la *ameba*. Se conforman la identidad de los personajes: Maestro de Ceremonias, *ayas*, Dionisos. Por ultimo interacción con los 4 elementos de la Naturaleza.

4ª SESIÓN (13/02): El grupo se ha reunido para aclarar algunos conceptos e ideas todavía por definir. Exponemos opiniones y se aclaran algunas dudas. Creo recordar que ese día tuvimos una cita con nuestra tutora María Martín quien nos planteó el trabajo de forma metodológica, formulando las pautas que debíamos seguir a la hora de enfrentarnos a él. Modo de presentación, máximo de palabras, estilo, proceso creativo por donde conveníamos desarrollar el trabajo, etc...

5ª SESIÓN (27/02): Encuentro en el ISDAA. Calentamiento de "Release" en el suelo, que dirige Patricia Grau, continuamos con el aprendizaje de la música y coreografía (a base de percusión corporal) de los elementos Tierra, Aire, Fuego y Agua, diseñada también por esta compañera.

6ª SESIÓN (06/03): Reunión del grupo, para concretar la primera escena. Se fortalecen algunas propuestas y se descartan otras tras haber comprobado (en la sesión anterior)

Ocumental Alicia Alonso

que no daban el resultado esperado. Ensayo de cada Elemento. Cita con Maria Martín nos propone una fecha para entrega de material sobre el trabajo teórico que debemos desarrollar.

7ª SESIÓN (13/03): Encuentro en Valdezarza, sótano-gimnasio cedido por Elena. Comenzamos con el calentamiento que dirige Patricia, y trabajamos sobre la primera escena, ordenando ideas y proponiendo nuevas aparecidas en la sesión anterior. Nos ubicamos en el espacio y desarrollamos el principio de la misma. Concretar música y personajes del 2º acto. Elección de una música para la danza de Uzume. También trabajamos la presentación de los elementos.

8ª SESIÓN (20/03): Nuevamente reunión del grupo (ante la imposibilidad de trabajar en un espacio adecuado). Ya que el trabajo de la sesión anterior no fue completamente satisfactorio, debido a nuestra descoordinación y desorganización como equipo, en esta reunión hemos tomado decisiones definitivas para dicha secuencia. Se concretan definitivamente las ideas para este rito y se plantea una solución a nuestro problema.

9ª SESIÓN (27/03): No podemos ensayar. Ante nuestra sorpresa el ISDAA, donde teníamos concertado ensayar, esta cerrado y no hay nadie para abrirnos el Aulario. Las chicas que nos encontramos; María, Eylin, Ruth, Mercedes y servidora, ante nuestra decepción redactamos una hoja de reclamación, al Rector de la Universidad, al director del Master y a nuestra tutora. Yo adjunto los billetes de tren desde Sevilla, comprados tan solo para ensayar aquel domingo. A su vez por parte de Don Alberto director del Master recibimos contestación.

(01/04) Ensayo en el ISDAA, preparativos del 1º acto, a mostrar al día siguiente como examen practico en la asignatura de Rito, Fiestas y Espectáculos impartida por Carlos Roldan. Se concreta vestuario, decoración, atrezzo.

(02/04) Muestra de las Fiestas Dionisiacas.

0

0

.

0

10^a SESIÓN (03/04): Por un lado trabajan María, Patricia, Ruth, Eilyn elaboran la 'danza de los panderos' por otro lado Diego y Elena su coreografía de la pelea de Susa no Wo y Amaterasu mientras por otro, Mercedes y yo unificamos fuera de la sala de ensayos, impresiones del día anterior y nuevas opiniones sobre la primera escena. Gracias a dicha muestra el grupo se refuerza y hay una mayor implicación y

comunicación en la escena y fuera de ella. Mercedes y yo decidimos hacer un cambio en el significado interno de las primeras imágenes de la obra, el sentido de ser que nace por primera vez, a la decisión por opiniones de compañeros ajenos al grupo, de mostrar a unas ménades cansadas y borrachas de la noche anterior ya iniciadas en el ritual. Esto nos viene muy bien como justificación, y mas sencilla y real ya que las Fiestas Dionisiacas por lo que hemos investigado podían durar de entre 7 a 9 días, volviendo otro día más; idea de tiempo cíclico y mostrar tan solo un día de entre los muchos.

11ª SESIÓN (10/04): Trabajamos desde la aparición del Maestro de Ceremonias. Continuamos con la danza de los panderos. Diego, Elena y Ruth (danza de Uzume) trabajan individualmente.

000000000000000000000000

12ª SESIÓN (16-20/04) Ensayos de Semana Santa. Concretamos 5 días para ensayar en Valdezarza. Se ensayan panderos; la coordinación de pies y manos, se le añaden brazos rectos más originarios de Oriente. Debatimos sobre el trabajo de las posturas corporales de manos y pies más adecuadas. La fluidez en los movimientos y la tenacidad se va viendo a lo largo de trabajar todos los días por seguido. Empezamos a mostrar el 1º y 2º acto hasta la pelea de Amaterasu con Susa no Wo. Todavía no me he preparado bien el texto para presentar el 2º acto. Organización de los Elementos 1º acto. Primer contacto con la finalización de la escena, que desde la muestra del pasado día 2 de abril, no volvíamos a trabajar. Observo que hay palabras en el texto por retocar, falta interpretación por falta de los personajes, como por ejemplo tener mas encuentra 'el vino', o cambiar las primeras palabras de la presentación en el primer acto... como la solución ya tomada, en días anteriores de cambiar la idea inicial mostrando a unas ménades derrotadas; el trabajo se sigue planteando de la misma forma.

Último día de ensayos alquilamos una sala en el Centro el Horno, para ver la coreografía de los panderos frente a un espejo, y grabarla. Estamos satisfechas con el resultado después de todos esos días atrás, la coreografía queda bastante definida, limpia y bonita.

13ª SESIÓN (07-08/05) Nos citamos en el ISDAA. Trabajo de la coreografía individual del 3º acto. Ese día expone ante el Tribunal la compañera Maria Verga, ya que no puede entregar su trabajo en la 2º convocatoria junto con el resto, debido a que estará de gira con su compañía de danza. Al día siguiente ensayamos en El cubo, espacio en Rivas donde ensayan Elena y Diego. Últimos retoque danza de los panderos y montaje del 2º y

3º acto. Luego comemos juntos en casa de Elena y diego allí ultimamos las necesidades técnicas que necesitaríamos para realizar la obra en un teatro.

14° SESIÓN (14-15/05) Ensayos generales en Valdezarza. Trabajamos con los cambios de vestuario, y todos los elementos de trabajo, exceptuando los aéreos de Elena y Diego, ya que no se pueden colgar. Realizamos varios pases de toda la obra, ultimando posiciones limpiando. Nos despedimos deseándonos suerte, porque la próxima vez que nos veamos, será para exponer ante el Tribunal, el día 20 de Mayo, a las 17:30h.

....

0

